Rok III. Warszawa, 15 listopada 1910 r. № 22.

Przegląd Muzyczny

DWUTYGODNIK

POŚWIĘCONY MUZYCE

WYCHODZI

1-go i 15-go każdego miesiąca.



FILHARMONJA WARSZAWSKA

SEZON 1910—1911

WARSZAWSKA ORKIESTRA SYMFONICZNA

Piątek, 18 listopada 1910 r., godz. $8^1/_4$ wiecz.

Trzeci abonamentowy Koncert Symfoniczny

pod dyrekcją GRZEGORZA FITELBERGA.

z udziałem p. *Henryka Morteau* (skrzypce).

Część I.

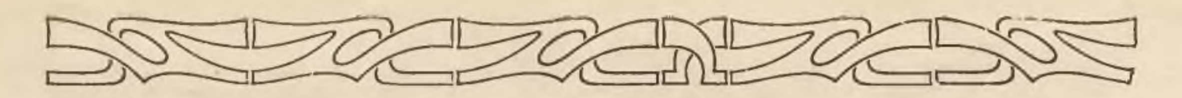
1. **L. van Beethoven** (1770—1827). Uwertura „Egmont“ op. 84.

Muzyka do „Egmonta“ Goethego powstała około roku 1810 i była wykonana po raz pierwszy w Wiedniu 24 marca 1810 r. Działo się to w epoce, kiedy Beethovena spotkał świeży zawód sercowy, tym razem ze strony Teresy Malfatti. [Beethoven — jak wiadomo — kilkakrotnie marzył o stworzeniu ogniska domowego (hr. Julja Guicciardi, hr. Teresa Brunświck, hr. Marja Erdödy. Bettina von Arnim, Teresa Malfatti), nie wiodło mu się jednak w miłości i umarł w stanie bezżennym]. To nowe rozczarowanie kosztowało drogo Beethovena, o czem świadczą własne jego słowa, skreślone do Gleichensteina (ożenionego z siostrą Teresy): „Stało się! Dla Ciebie, biedny Beethovenie, już szczęścia z wewnątrz nie będzie, musisz sobie sam świat wewnętrzny stworzyć i w tym idealnym świecie znajdziesz chyba przyjaciół“ To wydarzenie dało Beethovenowi impuls do zajęcia się tragiedją uwielbianego poety i napisania do niej muzyki, bogatej w zalety artystyczne.

Co do samej uwertury to wraz z dwiema innemi: „Leonorą“ № 3 i „Koriolanem“ należy do pereł beethovenowskiej muzyki symfonicznej.

2. **Mozart W. A.** (1756-1791). Koncert skrzypcowy D-dur.

Dzieło to, jak wszystko, co z pod pióra tego wyjątkowego mistrza wyszło, odznacza się niezmierną jasnością formy, przejrzystością odrobienia i w ostatnich czasach wraca do repertuaru wirtuozów, zwłaszcza zwolenników muzyki klasycznej.



Płynność myśli w koncercie przyczynia się, że słuchacz z łatwością dąży za polotem gienjuszu, nie czując żadnego znużenia.

3. **Ryszard Strauss** (ur. 1864 r.). „Przygody Sowizdrzala", (,Till Eulenspiegels" lustige Streiche), rondo na wielką orkiestrę op. 28.

„Till Eulenspiegel" jest piątym z kolei poematem symfonicznym Straussa i powstał w r. 1895 (poprzedziły go poematy: „Z Włoch" (op. 16), „Don Juan" (1889), „Mackbeth" (1891), „Śmierć i wyzwolenie" (1890). Z właściwą starą formą ronda dzieło Straussa nie ma nic wspólnego; autor nie miał też najmniejszego zamiaru udawać „nawróconego" i nawiązać kompromis z tradycyjnym szablonem; napróżno więc słuchacz oczekiwałby w „rondzie" metodycznie X razy powtarzającego się tematu głównego. Do wytworzenia przeróżnych sytuacji służą Straussowi w pierwszym rzędzie dwa tematy, a właściwie przeróbki rytmiczne i harmoniczne przemiany tychże. Jak tytuł dzieła wskazuje, Strauss postanowił zilustrować muzycznie przygody znanego swawolnika, odmalować jego koncepty, zabarwione ironją i satyrą. Dodać jednak należy, że Strauss, pisząc „Tilla", nie starał się być w zgodzie z podaniami historycznemi: przygody osławionego Sowizdrzala są własnej koncepcji przedstawiciela „muzyki przyszłości". Treść miała pierwotnie służyć za temat do dwuaktowej opery z tendencją satyryczną, od zamiaru tego odstąpił jednak autor i stworzył dzieło symfoniczne, tryskające żywym humorem i będące doskonałym świadectwem wszechstronności talentu mistrza palety orkiestrowej.

O instrumentacji „Tilla" można powiedzieć, że partytura tego dzieła jest jedną z najbardziej skomplikowanych, trudną do czytania i na pozór robi wrażenie sztucznej roboty; gdy jednak hieroglify przyjdą do słowa, kombinacje dźwiękowe wsparte potężną fantazją robią ogromne wrażenie i przykuwają uwagę słuchacza. Z poszczególnych instrumentew ważną i trudną rolę mają dęte drewniane: system pięciolinijny najeżony jest biegnikami, trylami i skokami. Obsadę orkiestry stanowi kwintet smyczkowy w zwiększonym komplecie, pikolo, 2 flety, 3 oboje, rożek angielski, dwa klarnety B, basklarnet, 3 fagoty, kontrafagot, 4 waltornie E, 4 waltornie D, 3 kornety F, 3 kornety D, 3 puzony, tuba, kotły, bęben, talerze, dzwonki i kołatka.

„Till Eulenspiegel" przedstawia idealny wzór muzyki programowej. Po krótkim prologu o typie ludowego motywu, w którym kompozytor prezentuje swego bohatera, następuje charakterystyka jego przeróżnych figlów i przemian: a więc wjazd na koniu do miasteczka podczas jarmarku, tłuczenie garnków, potem w siedmiomilowych butach spieszne szukanie schroniska w mysiej dziurze przed zemstą pokrzywdzonych przekupek, to znów parodja kazania w przebraniu pastora, lub bezskuteczne „zalecanki" do uroczej dziewoi, drwiny z filistrów, wreszcie mniej wesoły epilog dowcipów: kat i szubienica. Zakończenie dzieła przypomina początek prologu, a powiewne figury w ostatnich taktach stanowią apoteozę niezależnego ducha i szczerego humoru.

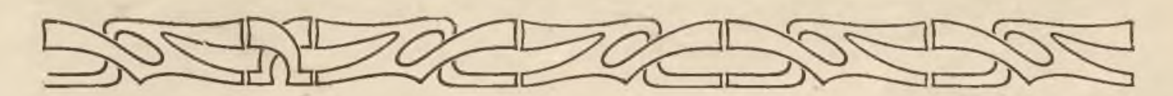
„Till" grany był w Warszawie pod dyrekcją kompozytora 3 stycznia 1903 r.

Część II.

4. **F. Mendelssohn** (1809—1847). Koncert skrzypcowy e-mol op. 64.

W dziełach instrumentalnych Mendelssohna koncert e-mol zajmuje jedno z pierwszych miejsc. Jest to jedyny utwór Mendelssohna na skrzypce solo*), a powstał na krotko przed zgonem „klasycznego romantyka". Z zamiarem napisania koncertu skrzypcowego nosił się Mendelssohn dość długo, urzeczywistnił zaś go dopiero w r. 1845, w tym też roku (13 marca) Ferdynand Dawid, któremu koncert był dedykowany, wykonał go po raz pierwszy w lipskim Gewandhausie. O przyjęciu dzieła przekonuje nas następujący fragment listu słynnego skrzypka do kompozytora: „Niech to nadzwyczajne powodzenie, jakiego doznała kompozycja, wpłynie na Ciebie, abyś znowu kiedy pomyślał o nas biednych skrzypkach". Ukazanie się w druku koncertu e mol nastąpiło w czasach, kiedy literaturze muzycznej nie zbywało wprawdzie na efektownych koncertach, odczuwał się jednak brak dzieł o wyższych i solidniejszych zaletach. Koncert Beethovena znany był niewielu wirtuozom, utwory skrzypcowe Bacha spoczywały jeszcze spokojnie w pyle zapomnienia. Mozartem nie rozkoszowano się. Głównym więc „dostawcą" koncertów skrzypcowych był podówczas Spohr, którego wiąże z Mendelssohnem wspólny rys charakterystyczny:

*) Nie licząc sonaty.



nadmiar sentymentu. Czas ujął nieco wartości kompozycji Mendelssohna, wprawdzie znajduje się ona w repertuarze każdego skrzypka, ale na programach koncertowych pojawia się rzadko, ustepując miejsca Beethovenowi, Mozartowi, Czajkowskiemu, Brahmsowi, Bruchowi i in.

Henryk Marteau.

Solista 3-go wielkiego koncertu symfonicznego, Henryk Marteau, ujrzał światło dzienne w Reims w roku 1874, był uczniem Léonard'a w Paryżu, a po śmierci tegoż (1891) kształcił się w konserwatorjum paryskiem pod kierunkiem Garcin'a. Studja ukończył w r. 1892 z odznaczeniem: premier prix. Będąc jeszcze uczniem, koncertował z powodzeniem w Wiedniu i Londynie. W latach 1892 — 1894 zbierał laury i złoto w Stanach Zjednoczonych, w ciągu następnych pięciu lat przebywał w Skandynawji. W roku 1900 zaproszono go na profesora do Genewy, a po śmierci Joachima został profesorem wyższej gry skrzypcowej w Berlińskiej Hochschuli. Marteau znany jest także jako twórca „Scen na sopran, chór i orkiestrę“ p. t. „La voix de Jeanne d'Arc“ i wielu dzieł kameralnych (trja, kwartety, kwintet, chaconne na altówkę i pieśni z towarz. kwartetu smyczkowego). Jako wirtuoz stoi na czele wybitniejszych skrzypków doby współczesnej, a o zaletach jego gry miała już sposobność przekonać się Warszawa.



Dr. ADOLF CHYBIŃSKI.

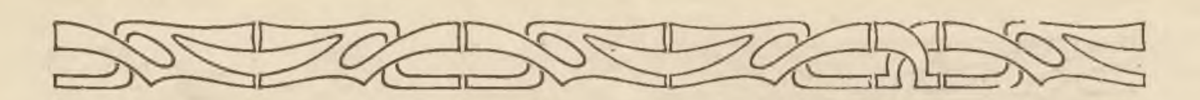
Ze studjów nad polską muzyką wokalną wielogłosową w XVI stuleciu.

(Dokończenie).

Wspomnieliśmy już o wpływach niederlandzko-francuskich i włoskich na Marcina ze Lwowa. Przenikają się one do tego stopnia, że nie można np. rozpoznać, czy włoskie wpływy u niego pochodzą z pierwszej ręki, czy też jako jeden z silnych elementów w dziełach ostatnich „niederlandczyków“. Porównywując np. „Kyrie“ z „Benedictus“ spostrzegamy natychmiast, że to pierwsze jest bardziej niederlandzkie, to drugie zaś bardziej włoskie; w innych częściach te dwa kierunki tworzą aljaż, tak bardzo charakterystyczny w twórczości muzycznej zachodniej około r. 1570 — 1580. „Benedictus“ z mszy Marcina ze Lwowa należy do tych kompozycji, o których historycy tej epoki zwykli się wyrażać że są „prawie palestrinowskie“ (np. o dziełach Gomberta, Klemensa „non Papa“, Arcadelta). W tym kierunku najbardziej zbliża się styl Marcina do stylu Gomberta, Klemensa „non Papa“, Vaeta, Goudimela, Sermisy'ego *), z którymi ma wspólną szlachetność i łagodność, spokój i czystość faktury, wielki polot i elegancję w prowadzeniu głosów (Gombert!), jasność w budowie (Klemens n. P. i Sermisy). Podobnie jak Gombert używa Marcin ze Lwowa stosunkowo bardzo mało koloratur (w przeciwieństwie np. do Wacława z Szamotuł), których nadmierne stosowanie byłoby nieodpowiednie w jego kwiecistym stylu kontrapunktycznym. Unikanie koloraturowych sekwencji jest także cechą Marcina a zarazem dowodem, że w przeciwieństwie do Wacława obcym jest mu dawniejszy wpływ niederlandzki (zwłaszcza Josquina i jego najdawniejszych zwolenników). Z Gombertem ma wreszcie i to wspólne, że zachowuje idealną harmonję między pełnemi brzmie-

---

*) Że utwory Gomberta, Goudimela i Sermisy'ego były śpiewane przez rorantystów w Krakowie w kaplicy zygmuntowskiej, tego dowodzą zabytki po kapeli rorantystów (por. moje „Materjały do dziejów król. kapeli rorantystów na Wawelu“, 1910, str. 38 i nast.). Jak już zauważyłem w pracy „Stosunek muzyki polskiej do zachodniej“ (1909, str. 40) mógł Marcin pod wpływem słynnego motetu Gomberta „Diversi diversa orant“, w którym użyte są 4 pieśni marjańskie, wpaść na pomysł zużytkowania tematycznego 4 pieśni wielkanocnych w swej „Missa paschalis“.



niami akordowemi a techniką imitacyjną. Przypuścić możemy również, że u Gomberta nauczył się Marcin pomysłowego rozkładania głosów w 5-głosowej fakturze, w której Gombert był mistrzem pierwszorzędnym. Ta zaleta przyczynia się niemało do zmniejszenia niewątpliwej monotonji, jakiej zdołał niezmiernie szczęśliwie uniknąć Wacław z Szamotuł. W przeciwieństwie do dawnych niederlandczyków używa Marcin skromnie tercjowych i decymowych paralel między dwoma głosami.

Wszystkie wymienione w pracy szczegóły i porównania miały za zadanie udowodnić eklektyczny charakter epoki między r. 1550 i 1580. Już za życia Marcina ze Lwowa wpływy włoskie stały się jednym z najważniejszych czynników twórczości muzycznej w Polsce. Pierwszym, u którego wpływy włoskie odegrały decydującą rolę, był twórca psałterza, *Mikołaj Gomółka*, (1539—1606). Do elementów zawartych w religijnej i świeckiej pieśni polskiej przyłączył te cechy, które są właściwe włoskiej willanelli i—jak zauważyłem w „Stosunku muzyki pols. do zachodniej" (str. 47)—włoskiego madrygału, a może i francuskiej chanson. Od r. 1580, najdalej zaś 1590, wpływy włoskie opanowały muzykę polską w zupełności. Muzyka polska XVII wieku przedstawia bardzo regularny obraz rozwoju, dyrygowanego przez szkoły włoskie, zależnie od tego, która szkoła posiadała stosunkowo największe znaczenie. Palestrina jednakże zdołał wywierać wpływy jeszcze w XVIII wieku. Niemcy posiadali Palestryńczyka J. J. Fuxa († 1741), muzyka polska zaś wydała pogrobowca kierunku palestrinowskiego: Grzegorza Gabrjela Gorczyckiego († 1734).

*
* *

Uwagi uzupełniające.

Por. Zeszyt 6, str. 3. Wstęp zaczynający się od słów „Należy zatem" (wiersz 1 od góry) aż do „r. 1553" (wiersz 6 od góry) ma brzmieć: „Należy zatem ze względu na bliższe wyjaśnienie monogramu N. C. zauważyć, iż działał w Krakowie organista zamkowy zwany „*Nicolaus*", wspomniany w „Elenchus omnium perceptorum et expositorum ex proventibus Sacelli Regii Rorantistarum ab Ao. 1543 ad Annum 1631" (fol 24 r. [rok 1548]): „Item in die anuntiationis Mariae Nicolao organista et Calcantibus dedi gr. XII" i (fol. 42 v [rok 1553]): „Nicolao Organista in festo Sanctae Barbarae missam Rorate in organo tangenti dedi gr. 12". Jeśli imię „Nicolaus" nie odnosi się do znanego monogramisty N. C. wzgl. „Nicol. Crac." (=Nicolaus Cracoviensis wzgl. Cracovita); to rozwiązanie zagadki, jaką przedstawia monogram „N. Ch." w „Tabulaturze Jana z Lublina" nie przedstawiałoby trudności, gdyż właśnie w *tym czasie* organistą zamkowym był *Nicolaus de Chrzanów* [=N(ikolaus) Ch(rzanovita)], o którym czytamy w „Statuta nec non liber promotionum" (str. 157) że był bakałarzem i „organista arcis Cracoviensis". Ze względu na tę ostatnią wzmiankę nasuwa się pytanie, czy przypadkiem w „Tabulaturze Jana z Lublina" monogramy N. C. i N. Ch. nie oznaczają dwuch różnych osobistości. Z tego samego powodu należałoby datę wprowadzenia faktury kanonicznej u nas w duchu drugiej szkoły niederlandzkiej przesunąć istotnie do r. 1510 (wzgl. 1500), jak to przypuszczam na str. 2 w tymże zeszycie „Przeglądu".

Por. Zeszyt 6, str. 3. Ustęp zaczynający się od słów „Równocześnie lub nie o wiele później i t. d." (wiersz 25 od góry) powinien brzmieć: „Równocześnie lub nie o wiele później niż N. Ch. i N. C. tworzył Krzysztof Borek, chronologicznie drugi przełożony kollegjum rorantystów, zmarły prawdopodobnie w roku 1557, poprzednik Benedykta ze Stryjkowa. W „Elenchu" rorantystów nazwiska ich ani razu nie figurują; do Benedykta odnosi się notatka w „Elenchu" (fol. 79v) i t. d. Por. również moje „Materjały do dziejów król. kapeli rorantystów na Wawelu" (Kraków-Warszawa, 1900, str. 29).

Por. Zeszyt 9, str. 7. W ustępie o Wacławie z Szamotuł (wiersz 22 od góry) ma być: „Przypomina to analogiczne miejsca z utworów Josquina de Près, Gombertha i innych niederlandczyków z I połowy XVI wieku".

Por. zeszyt 11, str. 4 (wiersz 16 od góry), zam. faturze, ma być: fakturze.

Wiersz 24: zam. 1332, ma być: 1532.

Por. zeszyt 12, str. 8 wiersz 30 (od dołu): zam. Jasińczyk ma być Jasińczyc. Wiersz 13 (od dołu), ma być: odpisania zam. opdisania.

Por. zeszyt 16, str. 10, (wiersz 11 od góry): ma być *van* Kerle'go zamiast von Kerle'go.

Por. zeszyt 20, str. 15 (pierwsza uwaga dolna), zam. „całą tonację" i „tonacje" ma być „cały ton" i „tony".

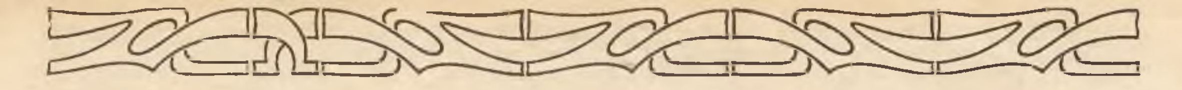


Dr. ZDZISŁAW JACHIMECKI.

Gustaw Mahler.

Etapy współcześnie dokonującego się rozwoju muzyki wyznaczają nam wypadki, które, po myśli kompozytora-przedsiębiorcy i nakładcy jego dzieła, wyposażone są sowicie w znamiona sensacyjności. O zdobycie sobie doraźnego zaciekawienia publiczności, zmęczonej dziś w Niemczech nadprodukcją muzyczną (*Nietzsche* przepowiadał koniec z nadmiaru piwa i muzyki), starać się muszą kompozytorzy *per fas et nefas*. Pierwszy środek z przysłowia wystarczy może jakiemuś naiwnemu gienjuszowi, odsłaniającemu ideały swojego dążenia w serdecznych listach do przyjaciół lub w gronie bliskich sobie *stammgäste*" pod „Czerwonym jeżem". Może tworzą dziś jeszcze duchy podobne do Brucknera i Wolfa, ale ci są naprawdę „*unzeitgemäss*"; na berlińskiej giełdzie muzycznej nie znają papierów ich, a bez poparcia pp. Gutmanna, Wolfa lub Saltera nikt nie stanie się znanym. *Per nefas* łatwiej o rozgłos, a metoda niektórych kompozytorów wiedeńskich: zmuszenie publiczności do gwizdania po każdej części granego dzieła, zapewnia interesujące sprawozdania w prasie i prowadzi bodaj do skromnej firmy nakładowej „*Drei Lilien-Verlag*" w Berlinie. Na szarem tle wirtuozów techniki kompozytorskiej: d'Albertów, Boche'ów, Blechów, Fuchsów, Graedenerów, Breitenfelsów, Schillingsów, Klose'ów, Norenów, Weingartnerów, Zemlińskich, Bitterów i tych setek symfonistów, kamerzystów i dramaturgów muzycznych niemieckich, rysuje się ledwie kilka postaci w konturach indywidualnych wyrazistych, mianowicie: Straussa, Regera i Mahlera, poniekąd zaś Schönberga i Pfitznera. Strauss przyznał się sam, że chodzi mu w kompozycjach przedewszystkiem o ‚*bluff*"; jego sztuka jest morzem efektów, historja wyznaczy jej kiedyś miejsce analogiczne do sztuki Meyerbeera. Reger jest jakby *palingienezą* gienjuszu J. S. Bacha, przypominając go i bezprzykładną płodnością i istotą swojej twórczości.

Gustaw Mahler (ur. w r. 1860) jest, że użyję nadużywanego dziś przymiotnika, najbardziej fascynującą osobistością w dzisiejszym świecie muzycznym. Kto znalazł się w kole muzycznego zdarzenia, którego osią był Mahler sam jako kapelmistrz lub kompozytor, czy też osią tą była jego inicjatywa, ten nie miał siły wydostać się poza sferę działania tej przebogatej indywidualności artystycznej, czuł się do niej przykutym jakimś niewidzialnym łańcuchem zależności, musiał stać się powolnym każdej jego funkcji duchowej. Artystyczny wynik, który Mahler spowodował jako twórca, lub współgienjalny odtwórca rodził zawsze wiarę, że inspiracja Mahlera była absolutnie czystym motywem artystycznym, bez żadnej domieszki ubocznych celów. Jako inscenizator i dyrygient dzieł Mozarta, Beethovena i Wagnera, jako kapelmistrz Filharmoników wiedeńskich, osiągał Mahler rezultaty nieprzekraczalnie doskonałe, najidealniejsze, jakie zapisała historja opery i sali koncertowej. Nie znamy w obecnem życiu teatralno-muzycznem, nie pamiętamy z historji sceny w XIX wieku drugiego artysty, któryby posiadał w tym stopniu jak Mahler poczucie stylu, taką jak on moc intuicyjnego wnikania w najtajniejsze pragnienia twórcy partytury. Dziesiątki przedstawień w drugiej połowie wiedeńskiej działalności Mahlera, nie poprzedzanych żadnemi reklamami (Trystan i Izolda, Złoto Renu, Walkirja, Lohengrin, Fidelio, Wesele Figara, Don Juan, *Cosi fan tutte*, Flet zaczarowany, Uprowadzenie z Seraju, Róża z ogrodu miłości, Poskromienie złośnicy, Falstaff, Wesołe kumoszki z Windsoru i wiele innych) były prawdziwymi „*Festspielami*", wobec których nie mogły wytrzymać żadnej konkurencji „uroczyste przedstawienia", zwabiające obcych do pięknego miasta nad Izarą. Ciężka była praca Mahlera pośród artystów opery wiedeńskiej, widzących w nim raczej autokratę niż artystę, który wszystkich chciał rozgrzać własnym zapałem, wszystkich nastroić na jeden ton pojmowania jakiegoś dzieła. Starsza gwardja opery, niechętna innowacjom młodego dyrektora, musiała z czasem ustępować ze składu personelu. Mahler wprowadził grono nowych artystów, których częścią już w Hamburgu do zadania przygotował, częścią umiał odkryć na innych scenach. Panie: Mildenburg, Gutheil-Schoder, Föster-Lauterer, Weidt, Kittel, Förstel, Kurz, Forst, Hilgermann; panowie: Weidemann, Schmedes, Mayr, Slezak, Demuth, Breuer, Haydfer, Mehus, Schrödter, Hesch—stanowili idealną drużynę Mahlera, ucieleśniając w najpełniejszem zaufaniu wszystkie jego idee. Działalność Mahlera była wynikiem jego żelaznej woli, pełna przykładów jego pięknego, męskiego charakteru, który nie zniżył się do intryg, nie schlebiał i nie żądał nagrody. Mahler odszedł z Wiednia zmęczony pracą nadmierną w teatrze; obowiązki natury administracyjnej przeciążały ar-



tystę, czującego, że zadanie jego wobec historji jest większem niż wobec instytucji operowych. Po dwudziestu kilku latach pracy całorocznej (w Wiedniu spędził lat 10), objął miejsce dyrygienta w operze nowojorskiej, które więcej niż pół roku zostawia mu wolnego czasu do kompozycji.

Zanim Mahler zdołał zwrócić na siebie uwagę jako kompozytor symfoniczny wystąpił z szeregiem pieśni z akompanjamentem orkiestry, utrzymanych przeważnie w duchu ludowym; tekstów dostarczył mu zbiór liryków „cudowny róg chłopca". Jedne z nich np. „*Sanct Antonius von Padua Fischpredigt*" uderzają swoją zdrową wesołością, inne jak „*der Schildwache Nachtlied*" upajają pięknem pomysłów melodyjnych i harmonicznych, przesyconych poetycznością. Znajdujemy tu pieśni silnie dramatyczne jak „*Lied des Verfolgten im Turme*" i prawdziwie ludowe np. „*Rheinlegendchen*".

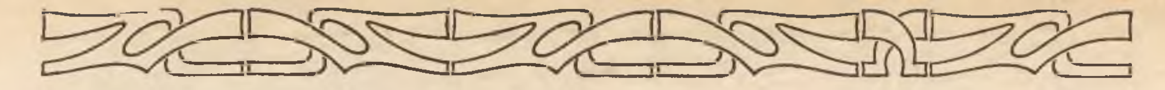
Inny zgoła, zresztą zaś z niczem nieporównany charakter przedstawiają 5 pieśni w cyklu do poezji Rückerta „*Kindertotenlieder*". Nikt nie wykorzystał nuty rozpaczy w sposób tak głęboki jak Mahler w tych pieśniach. W pieśniarstwie nowoczesnem należy się im miejsce honorowe, obok dzieł Hugona Wolfa.

We wszystkich pieśniach, nie wyłączając cyklu „*Lieder eines fahrenden Gesellen*", zachował Mahler swoją indywidualność, uwidoczniającą się w rytmice czerstwej i płynnej i melodyce swobodnej, naturalnej, poczętej w pierwiastku ludowym. W epoce „rozchromatyzowanych" pomysłów, w epoce ogólnego wysilania fantazji na gordyjskie węzły harmoniczne, muzyka pieśni Mahlera prawie wyłącznie djatoniczna i mało dyssonansowa, może u zblazowanych wywołać wrażenie zupełnej codzienności. Mahler nie lęka się nigdy poprowadzić melodji tak, że pierwszy motyw jej pozwala przeczuć cały jej rysunek. Dążeniem jego jest wyrobić najnaturalniejszym pomysłom melodyjnym ponowne prawo obywatelstwa w muzyce, przedstawiającej się dziś tak niemal jak konary drzew oliwkowych. Już ono samo jest streszczeniem jego indywidualności, nie ulegającej wpływom „mody". Ten ogólny „*Weltschmerz*", lub tylko „*Knopflochschmerz*", którego pełne są wszystkie niemieckie kompozycje dzisiejsze, ta nuta tragicznego smutku, wyślęczona mozolnie z komórek mózgowych, stojąca w tak żywej sprzeczności z brutalnie objawiającem się zdrowiem fizycznem jednostek tworzących i całej rasy, zachowuje się wobec muzyki Mahlera, jak chory nerwowo wobec kubła zimnej wody.

Do roku 1905 programy symfoniczne wykazywały dzieła Mahlera w bardzo małej liczbie i w długich odstępach czasu. Mahler nietylko, że sam nie starał się nigdy o protekcję dla swoich symfonji, ale nawet przeszkadzał w wykonaniu ich, jeśli przeczuwał, że wywołają nieporozumienie nieartystycznej natury. Największy wróg reklamy i sensacyjności nie zwierzał się Mahler przed reporterami wiedeńskimi, kiedy wykonywał piątą symfonję (w r. 1905), że nad VIII kończy już pracę. Nie mieszał się do polemik, które wybuchały po każdem nowem jego dziele, jako twórca zawsze był eremitą, nie dopuszczającym nikogo do swojej pracowni.

W roku 1900 pisał Felix Weingartner w znanej broszurce p. t. „*Die Symphonie nach Beethoven*", znając ledwie dwie symfonję i ustęp z III symfonji Mahlera: „wszystko, co Mahler pisze, nosi znamię bogatej fantazji i płomiennego, prawie fanatycznego zapału..." Mahler zaś sam dał krótki komentarz do swojej twórczości w słowach: „jedynie wtedy, kiedy coś przeżywam, komponuję (*tondichte*)". Osobiste więc „przeżycie" jest dla Mahlera punktem wyjścia koncepcji muzycznej, celem zaś jej nie jest szemat formalny, na który Mahler mało się ogląda. W ramy dzieł, które dla wygody nazywa symfonjami, aby stworzoną nową nazwą nie kłopotać słuchacza, napina Mahler partje instrumentalne obok wokalnych, pomysły tak silnie między sobą kontrastujące, że *de facto* mamy tu do czynienia z zupełnie odrębnym stylem muzycznym. Symfonje Brucknera nazwano słusznie kompozycjami rapsodycznemi. Mahler tworzy niemal aforystycznie. Począwszy od pierwszej symfonji, napisanej w r. 1888 (wcześniej więc od pierwszego poematu R. Straussa „Z Włoch") intrygował Mahler świat programowością swoich dzieł, których programem (prócz pierwszej, której „program" później cofnął) nie komentował. Muzykę tę można jednak rozumieć, raczej odczuwać bezwzględnie, absolutnie. Gienjalny wprost instrumentator, nie używa Mahler barw orkiestry dla celów dekoracyjnych, dalekim jest od realizmu muzycznego, *genre* drobnego malarstwa (por. Pfitznera „*Heinzelmännchen*") jest mu obcym. Muzyka jego ma wewnętrzne tylko walory; obok Straussa jest Mahler tem, czem był wobec Berlioza Beethoven.

W symfonji pierwszej opowiadał Mahler o „dniu powszednim". W drugiej roztoczył myśl twórczą między biegunami uczuć, o których mówi chorał Klopstocka „*Aufer-*



stehn" i pieśń „*Urlicht*" z „cudownego rogu chłopca". Jeszcze szerzej rozpiął się łuk myśli w symfonji III. Panteistyczne odczucie natury, obraz jej życia tak dziwnie prymitywnie odadny, jakby *motto* jego stanowiły słowa umieszczonej tam pieśni z „cudownego rogu chłopca": „*liebe nur Gott in alle Zeit, so wirst du erlangen die himmlische Freud... die himmlische Freud, die kein Ende mehr hat!*"... Oto rozumiemy konsekwencję w zestawieniu tej piosnki z „Pijaną pieśnią" Zaratustry:

„*denn alle Lust will Ewigkeit,*
„*will tiefe, tiefe Ewigkeit*".

Poza muzyczną ideę kryje w sobie także symfonja IV, która przez użyty w niej wyjątek z „*Des Knaben Wunderhorn*" jest jakby dalszym ciągiem symfonji III („*wir geniessen die himmlischen Freuden, dann tun wir das Irdische meiden*").

Trzy następne symfonje Mahlera (V, VI i VII) nie mieszczą w sobie ustępów wokalnych. Po czwartej, której partytura miała skład najskromniejszy i z powodu braku trombonów jest niemal unikatem w nowoczesnej muzyce symfonicznej, nastąpiły wprawdzie giganty orkiestralne, zarówno w aparacie technicznym, jak w rozmiarach formalnych. Wspólny im jest tragiczny patos i romantyzm o zasadniczych pomysłach. Gienjalnymi są wybuchy uczuć w pierwszej części symfonji V, porywające nas w szare zaświaty po epizodach, umyślnie banalnego marsza pogrzebowego. Gienjalną w kolorycie orkiestralnym i czysto muzycznej koncepcji jest „muzyka cieni" w symfonji VII. O wartości symfonji tych może dać wyobrażenie choćby zdanie H. Kretzschmara, napisane już o drugiem dziele Mahlera: jest ona superlatywem tego, co obecny czas osiągnął w sztuce dźwięków i sztuce mieszania ich. Dodać zaś należy, że wirtuozostwo Mahlera rosło i krystalizowało się coraz doskonalej w każdem następnem dziele.

Symfonja VIII nie ma nic wspólnego z instrumentalną formą klasyków. Jak w starożytności, w średniowieczu lub w szkołach włoskich pojęcie to odnosiło się do zupełnie różnych wartości muzycznych, tak u Mahlera zastępuje nazwa ta nazwę kantaty lub oratorjum, które moglibyśmy nadać ostatniemu (dla świata) dziełu Mahlera. Staje ono w szeregu obok symfonji II, III lub IV, oddając atoli zupełnie pierwszeństwo elementowi wokalnemu nad instrumentalnym, który tu, akustycznie przynajmniej, ma rolę akompanjamentu, choć samodzielność polifoniczna partji orkiestralnej jest wybitna. Od wielkiego, ale pustego kolosa muzycznego, jakim była msza Orazia Benevoli'ego, napisana na konsekrakcję katedry w Salzburgu (1626), po *Requiem* Berlioza, nie znamy dzieła koncertowego, wymagającego tak wielkiego składu wykonawców, jak VIII Mahlera. Komplet orkiestry składa się ze 124 muzyków. Użyte są prócz zwykle reprezentowanych instrumentów: organy, celesta, mandoliny, fisharmonjum i fortepjan. Dwa podwójne chóry mieszane, potężny chór dzieci (chłopcy i dziewczęta) i siedmiu solistów (cztery głosy kobiece, trzy męskie) są stanowczą przeciwwagą zespołu instrumentalnego. Symfonja rozpada się na dwie tylko części: pierwsza (trwająca 18 minut) jest hymnem do twórczego Ducha „*Veni Creator Spiritus*"; drugą stanowi ostatnia scena drugiej części „Fausta", począwszy od słów chóru anachoretów: „*Waldung, sie schwankt heran*", (trwa minut 54). Znowuż więc połączenie, wydające się nieuzasadnionem, pretensjonalnem, nie mającem związku. Kto nie mógłby zrozumieć, że dwa teksty te, utworzone zarówno *sub specie aeternitatis*, nie mają z sobą przyczynowej niejako łączności, ten odnajdzie ją, idąc śladami tematów z symfonji Mahlera w pierwszej i drugiej części.

Jak Beethoven musiał się uciec do wybawczego słowa, jako tłumacza idei muzycznej, tak Mahler ucieka się do niego „koncypując wielki obraz muzyczny". Słowo jest tłumaczem jego idei muzycznej, jego muzyka tłumaczy to słowo w sposób niepo-równany. Prof. Minor radzi w swojem studjum o Fauście czytać go głośno, z naturalnym akcentem i interpunkcją. Ujęcie muzyczne tekstu Goethe'go zostało tu dokonane wedle tej samej metody, jest jakby recytacją jego, ale recytują masy, które w warunkach naszych sięgają w tym wspólnym efekcie nadludzkich granic, pozwalając tem samem odczuć wieczystość tych myśli. Kto ważył się na skojarzenie tego liturgicznego hymnu ze sceną, kulminującą nad wszystkiem, co zna literatura piękna, ten musiał myśl twórczą oprzeć na zespole, reprezentującym *makrokosmos*, znaleźć wyraz muzyczny zestrojony z duchem sfer, gdzie „mędrcy stają się niewiedzącymi", a prosta dziewczyna (*una poenitentium — sonst Gretchen genannt*) prosi Madonnę „*vergönne mir ihn zu belehren*".

Od ostatniego dzieła Wagnera nie było kompozycji o wartości tak wieczniście wielkiej. „*Das Unbeschreibliche, hier ist es getan...*"

Dr. ADOLF CHYBIŃSKI.

Etnografja muzyczna na III międzynarodowym kongresie muzycznym w Wiedniu

(25—29 maja 1909).

(Ciąg dalszy).

III. Prof. Dr. *Ottakar Hostinsky* (†1910), jeden z najznakomitszych badaczy i teoretyków folkloru, przedstawił referaty p. t. „Pieśń ludowa czeska w Czechach i na Morawach“, oraz zademonstrował fonograficzne zdjęcia gry na czeskiej kobzie, trio taneczne na kobzę, klarnet i skrzypce, wreszcie pieśń weselną z towarzyszeniem tegoż zespołu. Referat był niejako résumé dotychczasowych badań prof. Hostinsky'ego*), których znaczną część zawiera poniżej wymieniona jego praca. Naprzód zdał referent sprawę z pracy komitetu publikacji „Das Volkslied in Oesterreich“, powołanego przez c. k. Ministerjum oświaty.

Od r. 1907 zebrano 8000 melodji. Przedtem opublikowano przeszło 1000 melodji i 3000 tekstów. Malarz L. Kuba zebrał już w r. 1893 wyłącznie w okolicach Domażlic niemal 500 melodji, zaś prof. J. Kubin dostarczył przeszło 1800 pieśni. Z tego wnosił referent, że skargi z powodu znikania pieśni ludowej są albo przesadne albo za wczesne**). Według prof. Hostinsky'ego melodje czeskie posiadają następujące cechy muzyczne:

Liczba tekstów przerasta dwukrotnie liczbę przynależnych melodji. Tę samą melodję przystosowuje lud nieraz do 10 a nawet 20 tekstów. (Na podstawie studjów nad publikacjami Kolberga możemy zauważyć, iż w polskiej muzyce ludowej jest to wypadek nie częsty ale i nie sporadyczny tylko; istnieją jednak teksty, do których twórczość ludowa stworzyła po kilka melodji).

Nowy tekst względnie nowa idea poetyczna jest momentem twórczym dla muzyka. Często powstają melodje złożone z motywów innych melodji, które muzyk znał przedtem. Materjału twórczego (gotowego) dostarczają melodje kościelne (nawet w parodjach) albo instrumentalne, i to równie z ludowej jak i artystycznej muzyki zaczerpnięte.

Charakterystyczną cechą ludowej pieśni czeskiej jest stosunkowo silny wpływ instrumentalnej muzyki. Przystosowanie gotowych melodji lub ich części do nowych tekstów tworzy warjanty, które są dalej przekształcane, tworzą nowe oddalające się od prototypu melodje, dość jednak widocznie pokrewne, aby można było stworzyć genealogję prototypu i jego rodziny. To przekształcenie jest dowodem wewnętrznego życia pieśni ludowej. (Również i te wywody dadzą się zastosować do naszej pieśni ludowej; przewaga tańców dowodzi silnego wpływu instrumentalizmu).

Z powodu akcentu słownego, przypadającego na pierwszą zgłoskę wyrazu, i co za tem idzie, przyzwyczajenia słuchu do tego fonetycznego faktu, melodje ludowe czeskie odznaczają się niemal wyłącznie rytmem opadającym. W zbiorze Erbena (1861) 98.5% melodji odznacza się właśnie rytmiką tego rodzaju.

W tym samym zbiorze $^3/_5$ części melodji posiada takt nieparzysty (na 3). W budowie melodji istnieje skłonność do proporcjonalnej formy przez powtórzenie początkowych taktów na końcu. Tonacja durowa przeważa (85%). Ślady tonacji średniowiecznych są bardzo nikłe. Ulubione melodje plagalne tłumaczą się wpływem objętości kobzy (coraz trudniejszej do spotkania). Melodje kończą się często tercją.

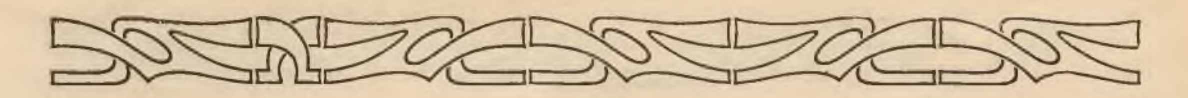
Na podstawie badań p. Janáczka podaje referent następujące uwagi co do pieśni czeskiej na Morawach i Śląsku: trzy rytmiczne typy znajdują się w niej 1) początkowy rytm ginie w nowym motywie, przez co powstaje kontrast, 2) takt i rytm są jednolicie przeprowadzone, 3) taneczne pieśni odznaczają się stałym rytmem.

Co do melodji dadzą się zauważyć: 1) przeprowadzenie zasadniczego motywu, 2) powtórzenie pierwszego motywu na końcu melodji, 3) wolna i zmienna budowa. Pewna część melodji czeskich na Morawach zaczepia przed końcem o małą septymę (*poniżej* końcowego tonu).

Dotychczas zebrano na Morawach i Śląsku około 8000 melodji. Uczony nie-

*) Z jego wartościowej pracy p. t. Česka swětska pisen ligova (Praga 1906) zdaliśmy sprawę w „Ludzie“ (1907).

**) Sprawozdawca nie może przyłączyć się do tego sądu i jest zdania, że przynajmniej co do Galicji można stwierdzić zwiększanie się ustawiczne złych wpływów na melodje ludowe, które nietylko nikną, ale nabierają cech obcych duchowi muzyki ludowej.



miecki dr. v. *Hornbostel* wyraził się ze szczególnem uznaniem dla wprowadzonej do etnografji przez prof. Hostinsky'ego bjologji melodji ludowej i zachęcił do naśladowania. Prof. Hostinsky stwierdza, że w r. 1895 zastosowano tę metodę w Czechach do 1000—1200 pieśni.

IV. P. Józef *Götz* (z Berna mor.) przedstawił dwa referaty o muzyce ludowej niemieckiej w niemieckich terytorjach Moraw i Śląska. Koło Igławy wytworzono familję instrumentów podobnych do lutni: Klarfiedel, Sekundfiedel, Grobfiedel (rodzaj altówki) i Pläschprment (basy). Pierwsze dwa instrumenty posiadają po 4, trzeci 3 (G, D, A), czwarty zaś 4 struny (C, G, D, D). Używano je jeszcze przed XVII wiekiem. Z tańców najbardziej są w użyciu „Hatschoh", „Bäurisch" (Ländler) i „Hupperisch" (polka, zapewne czeska). Śpiewane bywają t. zw. „Tuschlieder" (Gstanzeln). Inny referat p. Götza p. t. „Stan badań nad (niemiecką) pieśnią ludową na Morawach i Śląsku" wykazuje następujące właściwości tej pieśni: melodja moduluje w obrębie dominanty i subdominanty tonacji i kończy się trójdźwiękiem; jako wyjątkowe rodzaje modulacji należy zanotować następujące: 1) do odpowiedniej tonacji mollowej, 2) na końcu melodji do tonacji dominanty, 3) kadencja ze zniżoną nutą charakterystyczną *), 4) pojawianie się tonalnie obcych tonów, 5) zmienne użycie małej i wielkiej tercji, 6) gwałtowna modulacja z „dur" do „moll" wielkiej sekundy (od C do d, od G do a).

Umieściliśmy tylko dla łatwiejszej orjentacji referat p. Götza tuż po pracy prof. Hostinsky'ego; obydwa bowiem dotyczą tego samego terytorjum. W dyskusji stwierdzono, że —co jest zresztą rzeczą powszechną—modulacja od toniki do dominanty, od toniki jest właściwą pieśni słowiańskiej (prof. F. Kolessa) i że modulację od dur do moll i na odwrót znajdziemy w pieśniach finlandzkich (Dr. Krohn) **). Prof. Hostinsky pragnie widzieć w zakończeniu melodji ludowej na tercji wpływ i pozostałość muzyki średniowiecznej. Sądzę jednak, że w muzyce średniowiecznej mogło to powstać naodwrót pod wpływem pieśni ludowej. Dodać nam należy, iż wiele rzekomo wyłącznie czeskich lub niemieckich cech melodji ludowych znajdziemy w równie wielkiem stopniu u nas.

P. Ludwik *Kuba* (art. malarz i pisarz czeski) przedstawił nietyle ściśle naukowy ile bardzo interesujący referat o *istryjsko - dalmatyńskiej pieśni.* Jakkolwiek ta ostatnia nie jest tak bogatą i piękną jak inne słowiańskie, to jednak posiada zdolność tradycji niezamąconej żadnymi obcymi wpływami. To jest tajemnicą uroku, jaki wywiera. Aby ją zrozumieć trzeba jednak poznać Czarnogórze, Bośnię, Hercogowinę, Kroację, których niejako progiem jest Dalmacja i Istrja.

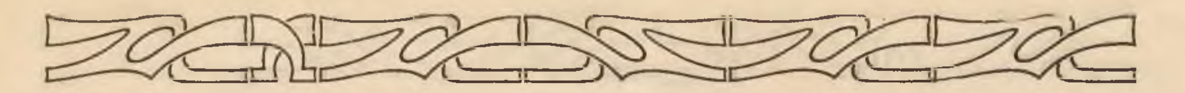
P. Kuba dzieli pieśni dalmatyńskie według cech następujących: 1) pieśni bez określonego rytmu, nie znające następstwa tonów w gamie (?), nie będące ani djatonicznemi, ani chromatycznemi, przypominające śpiew ptaków ***), 2) pieśni oparte na tetrachordzie śpiewane unisono lecz rozdzielające się na współbrzmienie dwuch tonów w obrębie wielkiej sekundy, zwłaszcza na końcu, 3) pieśni z elementami greckimi, 4) pieśni z elementami orjentalnymi, 5) pieśni oparte na naszym systemie harmonicznym (nowożytnym). Szczególną charakterystyką wykonywania tych pieśni przez tubylców jest użycie trylu.

Pieśni wykonują „guslary" ze swobodnem towarzyszeniem instrumentalnem guśli. Na każdą zgłoskę pada jedna nuta. Między innemi podobieństwami pieśni istryjsko-dalmatyńskiej i muzyki greckiej podnosi p. Kuba i to, że kończą się dominantą. Argument słaby, bo ludowe melodje całego świata cywilizowanego posiadają taką samą własność.

VII. Bardziej naukowym i treściwym był odczyt, który wygłosił Prof. Filaret *Kolessa* (Lwów) p. t. *„O melodyjnej i rytmicznej budowie ukraińskich (maloruskich) śpiewów recytatywnych,* t. zw. *pieśni kozackich".*

Referent zapoznał sluchaczy z jedną z najbardziej interesujących ukraińskich grup pieśni t. j. z epiczno-recytatywnymi śpiewami kozackimi, t. zw. dumami. Słynęły one już przed XVI stuleciem, jednakże treść tych dum, które się utrzymały, wskazuje na XVII wiek i dotyczy wojen Chmielnickiego z Polską, starsze zaś dumy opiewają wojny z Turkami i Tatarami. Dumy są to improwizacje zarówno pod względem poetycznym jak i muzycznym. Nawet jeden i ten sam śpiewak zmienia niemal za każdym razem

*) Sądzę, iż to jest wpływ czeski! (Przyp. spraw.).
**) Polskie też obfitują w tę cechę, wspólną chyba muzyce ludowej całej Europy (Przyp. spraw.).
***) Zatem... djatoniczno-chromatyczne (przyp. spraw.).



temat, dodając również nowe warjanty. Forma zmienia się ustawicznie. To sprawia, że dumy nie są każdemu dostępne; stąd wykonują je t. zw. kobzarowie, czyli bandurzyści, przeważnie ślepi żebracy, żyjący wyłącznie ze swej sztuki.

Jak nazwa wskazuje, do śpiewu towarzyszą sobie instrumentalnie. Repertuar ich składa się z historycznych pieśni i psalmów, lecz nie brak i humorystycznych i innych śpiewów. Niegdyś tworzyli oni rodzaj cechu, który dziś niemal zniknął. Była to instytucja ważna ze względu na tradycyjną ciągłość dum; wybierano do cechu tylko uzdolnionych i wypróbowanych śpiewaków.

Z chwilą gdy nastały zmiany polityczne, nastało również powolne wymieranie tych epicznych dum kozackich. Ze względu jednak na istnienie wielu jeszcze kobzarów nie może być mowy o zupełnem wygaśnięciu tych niezmiernie interesujących śpiewów.

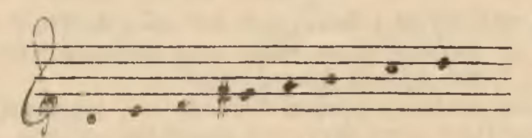
Sam referent porobił zdjęcia fonograficzne śpiewów recytowanych przez 12 śpiewaków wyłącznie w mirgorodzkim powiecie, guberni połtawskiej. Najważniejszym z nich jest Michał Krawczenko z Syroczyniec. Recytacje jego są podstawą badań prof. Kolessy. Referent prostuje błędne zdanie ukraińskiego kompozytora Mikołaja Lissenki, jakoby dumy były bez rytmu i posiadały formę wolnej deklamacji. Przeciwnie — recytacje Krawczenki wykazują w równych niemal odstępach akcenty i często są utrzymane w takcie; u Krawczenki odczuwa się jakby skandowanie. Akcentom odpowiada zdłużenie nuty, odpowiedni rysunek melodji, także ozdobniki (zazwyczaj tryle i mordenty). Nuta akcentowana wraz z następującemi nieakcentowanemi tworzy małą grupę, odpowiadającą najczęściej taktowi $^2/_8$.

Referent podaje 9 odmian tych grup rytmicznych. Nie następuje nigdy po sobie szereg rytmicznych typów, lecz wśród ciągłych odmian metrycznych. Oddalenia między głównymi akcentami powiększają się często przez zdłużone takty i pauzy lub zmniejszają się przez analogiczne skrócenia.

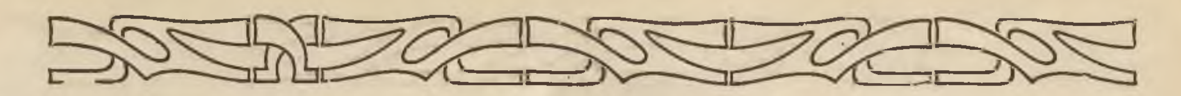
Zależy to od właściwości metrycznych wiersza. (Dodałbym, iż nie bez wpływu jest naturalne poczucie interpunkcji przeniesione z wiersza na muzykę.)

Rytmiczna forma zależna jest od ilości nieakcentowanych zgłosek zawartych między dwoma akcentami. Zachowanie pozoru rytmiczno-formalnej przynależności zależy od zdolności śpiewaka. Niekiedy dwa takty są łączone w kwintolę. Rzadko przypada jedna nuta na jeden takt (zwykle na pocz. i na końcu frazy); zetknięcie się dwuch akcentów w środku frazy powoduje użycie jednej nuty w jednym takcie. W kadencjach łączą się często cztery „czasy" w jeden takt, wtedy powstaje forma:

Początek i środek śpiewu zawiera zwykle małe nuty i ma recytatywny charakter: melodja rozwija się dopiero w kadencjach (Przypomina to poniekąd psalmodę gregorjańską). Ze względu na deklamacyjny charakter tych recytatywnych śpiewów jest rzeczą niezmiernie trudną uchwycić rytm ich bardziej dokładnie niż w ogólnych zarysach. Referent posługiwał się fonografem, który okazał się bardzo pomocnym. Rytmiczne jedności są tak swobodnie rozstawione, akcenty znajdują się w tak różnej odległości, że ze względu na jasność budowy rytmicznej, w której orjentują nas silniejsze akcenty, nie jest możliwem dokładne przeprowadzenie podziału na takty. — Dumy zachowują tonację dorycką z podwyższonym czwartym stopniem:

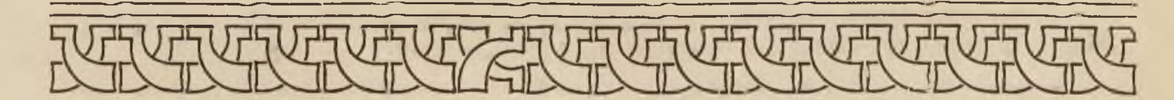


Ponieważ melodje recytatywnych śpiewaków ukraińskich sięgają średniowiecza, przeto nie może być mowy o tonice i tonalności w naszem znaczeniu. W pieśniach Krawczenki dominanta posiada znaczenie toniki. Melodje robią często skoki o tercję i kwintę w górę, a potem opadają sekundami. Wogóle kierunek melodji zawsze się zniża. Fazy melodyjne można podzielić na 3 grupy: 1) pierwsza opiera się na tonice i na niej się kończy — jedne obejmują kwintę a—e zaczepiając o „gis" w kadencjach, inne obejmują całą skalę, 2) druga grupa zdradza w zakończeniach przynależność do domi-



nanty—należą do niej także i te melodje, które wychodzą z toniki, lecz kończą się na dominancie lub jej kwincie, 3) trzecia grupa obejmuje frazy, w których podstawą jest dominanta dominanty, zakończająca je naprzemian z charakterystyczną nutą dominanty, odróżniającą je od grupy drugiej. Grupa pierwsza i trzecia posiada żeńskie zakończenia.—Referent przypuszcza że nuta prowadząca do dominty jest dowodem wpływu orjentalnego na melodje ukraińskie. Sądzę jednak, iż jest to właściwość ludowych melodji słowańskich, można ją uznać równie za charakterystyczną cechę ruską jak i polską, czeską i t. d. Że rosyjskie melodje ludowe odznaczają się djatoniką ścisłą (po części i litewskie), to nie obala reguły. Również w polskich melodjach ludowych znajdujemy mnóstwo przykładów, że melodje o mollowym charakterze są ściśle djatoniczne (zwłaszcza w tonacji doryckiej i eolskiej), z interwałem całotonowym między septymą i oktawą (toniką). Rosyjskie melodje zachowują djatonikę, w ruskich znajdują się chromatyczne modyfikacje (zwiększone sekundy i kwarty i zmniejszone kwarty). To samo jakoteż i tonację durową z nutą prowadzącą do dominanty (czyli tonację indyjską) znajdziemy w polskich melodjach ludowych.

Frazy melodyjne ukraińskich dum, należące do trzech powyżej wymienionych grup nie są czemś stałem, lecz tworzą warjanty w obrębie wszystkich trzech grup. Ta rozmaitość posiada jednak jednolitą strukturę, polegającą na tem, że śpiewak zaznacza ze szczególną siłą intonacji kadencje fraz (perjodów, strof). Dwie ostatnie frazy tworzą symetryczne zaokrąglenie całości i przypadają z reguły na jeden wiersz. Przedostatnia fraza kończy się dominantą, ostatnia zaś toniką. Frazy odpowiadające tym trzem grupom są rozmaicie ułożone w kadencjach, jakoteż na początku i w środku pieśni. Referent podaje różne warjanty tychże. Są one dwu i trzyczęściowe, często bardzo symetryczne i zachowujące pewną przynależność do siebie co do melodji lub rytmu. Trafnem jest spostrzeżenie prof. Kolessy, iż przy drugich recytacjach różnorodność taka jest zbawienną. Pozwolę sobie jednakże zauważyć, iż najsumienniejsze i najszczegółowsze zbadanie tych recytacji pod względem przynależności frazy nie może dać ogólnej reguły, zwłaszcza gdy bierze się pod uwagę recytację jednego kobzara. Pojmuję zupełnie bezradność p. Lisseńki, który nie mógł dopatrzeć się stałej formy i fraz rytmicznych. W każdym razie pauzy i dłuższe nuty przyczyniają się do pewnych odgraniczeń składowych części, zwłaszcza że racjonalne ugrupowanie stosuje się do wierszy, uwzględniając także cenzury, dzielące melodję na frazy i grupy fraz. To wpływa oczywiście także na układ strofy muzycznej. Zauważyć należy, iż niema stałych form dla śpiewów zwrotkowych; każda strofa tekstu ma inne melodje i przy każdej improwizacji zmienia się i układ strofy i melodja nawet u jednego i tego samego śpiewaka. Wiersz i muzyka pozostają równocześnie i wzajemnie wpływają na formę. (*Dok. nast.*).



TERESA PANIEŃSKA.

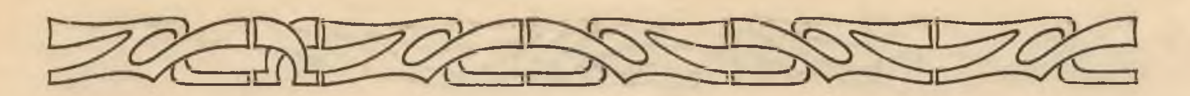
O ruchu muzycznym w Poznaniu od roku 1800—1830.

(*Dokończenie*).

Niezależnie od publicznych koncertów, koncertowano wówczas po domach prywatnych—w części z rzeczywistego zamiłowania, w części zapewne naśladując muzyczne wieczory, odbywające się w domu księcia namiestnika.

Książę Radziwił, kompozytor—autor muzyki do „Fausta“ Goethego i doskonały wiolonczelista, zapraszał zwykle wybitniejszych solistów przyjezdnych do siebie i całymi wieczorami nieraz grywał z nimi.

Muzykowano zatem niezawodnie u Idziego S. Rabskiego, redaktora „Gazety W. Ks. Poznańskiego“, którego w artykule, nadesłanym redakcji w r. 1844, nieznany z nazwiska korespondent zamieszcza „w liczbie lepiej u nas grających wiolonczelistów amatorów“. Miał zaś Rabski, prócz talentu, rzetelny zapał dla muzyki, kiedy, jak sam powiada w jednej ze swoich doskonałych recenzji koncertowych, za świętą powinność uważał „gotowość wspierania talentów rodackich“ przez branie udziału w orkiestrze,



akompanjującej sławnym solistom przyjezdnym. Podobnie koncertowano zapewne i u starosty Moszczyńskiego, gdy on sam był artystą-amatorem, pod którego palcami „wiolonczela pełne śpiewności wydawała tony“. I u Jędrzeja Masłowskiego, zegarmistrza miejscowego, zbierało się niechybnie kółko muzyków ze sfery gospodarza domu.—Przy pracy swojej zawodowej znajdował on zawsze czas na pielęgnowanie ulubionej gry na wiolonczeli, a w r. 1804 wystąpił dwukrotnie z koncertem na „nowo przez siebie wynalezionym instrumencie klawikordowym, harmoniką zwanym“.

Jakież wspaniałe wieczory muzyczne odbywać się musiały u kawalera maltańskiego Miaskowskiego, skrzypka-amatora, który nie wahał się jeszcze za czasów Księstwa Warszawskiego towarzyszyć w publicznym koncercie pewnej śpiewaczce w arji z op. „Gryzelda“ Paëra, a który w czasie przedrozbiorowym utrzymywał własną orkiestrę*).

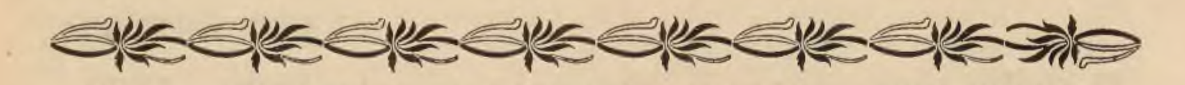
Nauczyciel gimnazjalny Maksymiljan Braun, dyrygujący nieraz kapelą i akompanjujący solistom, późniejszy nauczyciel „śpiewu damskiego“ w wydziale muzycznym towarzystwa „Harmonji“ (założ. 1848) i dyrektor orkiestry tegoż towarzystwa, gromadził w koło siebie bez wątpienia osobistości śpiew i muzykę uprawiające.

Największy wszakże wpływ na ruch muzyczny miasta Poznania wywierał Ignacy Wojkowski. Jemu to właśnie, „jako prawdziwemu wielbicielowi muzyki“, dedykuje księgarz Reyzner wydane staraniem swojem w Poznaniu w r. 1828 „Pieśni i piosneczki narodowe“.

Ignacy Wojkowski, ur. d. 31 stycznia 1781 r. w Poznaniu, um. tamże 20-go sierpnia 1836. Przy wrodzonym talencie muzycznym, niezmordowaną pilnością doszedł tak daleko, że mógł się w tej niebiańskiej sztuce ubiegać o palmę z najsławniejszymi mistrzami. Wszelki jednakże talent wtenczas dopiero staje się prawdziwą zaletą człowieka, gdy go ku pożytkowi bliźnich używa. Przekonany o tej prawdzie Wojkowski, w świątyniach Pańskich, w salach publicznych, w teatrach, w kole przyjaciół, zgoła wszędzie i zawsze, czarowną grą swoją na skrzypcach zachwycał publiczność, skoro tylko chodziło o otarcie łez nieszczęśliwemu pogorzelcowi, biednej wdowie lub opuszczonej sierocie**). Wojkowski posiadał znaczną i doborową bibljotekę muzyczną a jego gorące zamiłowanie i udział w publicznych muzycznych produkcjach, wpływały bardzo dodatnio na rozwój smaku artystycznego i wykształcenie niejednego muzyka miejscowego. Trzy razy tygodniowo urządzał Wojkowski u siebie kwartety, biorąc w nich udział jako skrzypek, wykonujący swą partję ze skończonym artyzmem. Raz w miesiącu zaś odbywał się jego staraniem koncert publiczny. Orkiestrę wtedy opłacał Wojkowski z własnych funduszów — a zapraszał na koncert cały muzykalny świat poznański. Dom Wojkowskiego był zawsze otwarty dla przyjaciół muzyki a nieraz gospodą dla podróżujących artystów, których pieniędzmi i radą wspierał.

* * *

Oto wiązanka szczegółów, ilustrujących artystyczne usiłowania wielkopolskiej stolicy w zakresie muzykalności w czasie od r. 1800—1830.

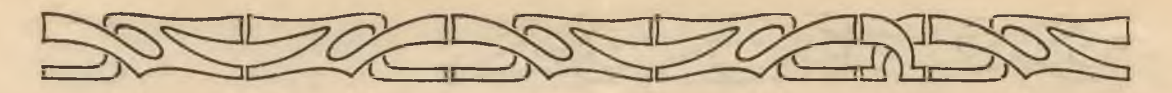


Stanisław Barcewicz.

W licznym zastępie wirtuozów doby współczesnej, obok tych, którzy, wiernie przechowywując tradycje ojców muzyki, nie naginają się nigdy do nizkich gustów tłumu i nie zamieniają estrady koncertowej na arenę cyrkową, w gronie artystów odtwórców, którzy gardzą tanimi efektami, graniczącymi często z ekwilibry-

*) Z artykułu, nadesłanego redakcji „Gazety Poznańskiej“ w r. 1844, dowiadujemy się, że z rozbitków owej orkiestry kawalera maltańskiego Miaskowskiego—utworzył sobie w Sierakowie kwartet sędzia Łukasz Bniński—titulo rotmistrz 3-go szwadronu kawalerji narodowej. Kwartet ten składał się: z pierwszego niegdyś w orkiestrze Miaskowskiego skrzypka Praegla (do pierwszych skrzypiec), — Schranenberga, występującego kilkakrotnie w Poznaniu (do wiolonczeli), — Melchiora Jażdżewskiego (do drugich skrzypiec) — a jego stryjecznego brata, Franciszka Jażdżewskiego ze Lwówka (do altówki).

**) Nekrolog „Gazeta Poznańska“ nr. 202, 30 sierpnia 1836 r. pisany przez Łukaszewicza.



stycznym żonglerstwem i wysoko dzierżą sztandar prawdziwej sztuki, spotykamy nazwisko mistrza Stanisława Barcewicza.

Znają go liczne metropolje Europy. Grą swoją w ciągu lat 35 wprowadzał w zachwyt i swoich i obcych, zawsze i wszędzie jednając sobie uznanie dla gry artystycznej i nawskroś odczutej. Europejskie aeropagi krytyków w zgodnem unisono zamianowały Barcewicza artystą wrzechświatowym i podkreśliły niejednokrotnie, jako punkt ciężkości jego gry, umiejętność wczuwania się w ducha odtwarzanej kompozycji, podkreślając jednocześnie i inne znane ogólnie zalety, jak duży, śpiewny ton i wysoką inteligiencję muzyczną. U nas o grze mistrza pisano i mówiono dużo: czy to po występie koncertowym (a tych naliczyć można setki), czy też z okazji jakiegokolwiek aktualniejszego wydarzenia w karjerze artystycznej i wystawiano zawsze świadectwa skończonej dojrzałości wirtuozowskiej. Nie były to wcale czcze dytyramby, ani zachwyty hyperboliczne, przeciwnie, głoszono sąd bardzo trafny i szczery.

Praca pedagogiczna Barcewicza stanowi harmonijny aljans z artystyczną. Posiadając duży zasób erudycji w zakresie pedagogiki i interesując się szczerze karjerą muzyczną powierzonych sobie talentów, wykształcił cały szereg wybitnych skrzypków i muzyków, z których wielu zajmuje poważne stanowiska na kontynencie sztuki.

Za tę owocną pracę na niwie muzycznej powierzono Barcewiczowi w r. b. kierownictwo warszaw. Instytutu myzycznego (konserwatorjum), w którym od 25 lat jest profesorem. Wybór doskonały, i mamy nadzieję, że doświadczona ręka mistrza poprowadzi powierzoną mu uczelnię po tej drodze, która wiedzie do prawdziwych i czystych ideałów sztuki.

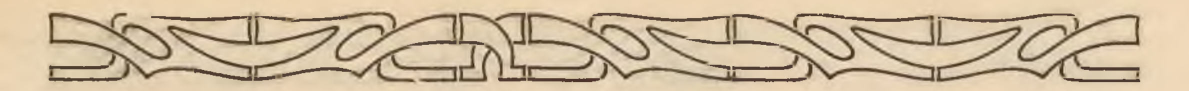
Do ogólnego hymnu życzeń i wyrazów uznania, jakie mistrza z okazji ćwierćwiekowej pracy pedagogicznej zewsząd dochodzą, dołączamy i nasz skromny głos, życząc, aby praca w kierunku szerzenia kultury muzycznej wydała jaknajpomyślniejsze rezultaty i wplotła w wieniec, zdobiący jego skronie, jedną więcej gałązkę zasługi.

Zjazd muzyków polskich we Lwowie.

Zainicjowany przez komitet obchodu Chopinowskiego, składający się w przeważnej części z laików i amatorów, Zjazd nie wzbudzał wielkiego zaufania, to też muzyków poważnych, biorących w nim czynny udział, można było na palcach zliczyć. Na resztę, stanowiącą bezkrytyczne audytorjum, złożyły się miejscowe siły pedagogiczne i pokaźne grono osób nie mających z muzyką nic wspólnego. Na uroczystem otwarciu Zjazdu był obecny Ignacy Paderewski, który został wybrany honorowym prezesem.

W skład prezydjum weszli ponadto: ks. Surzyński (faktyczny przewodniczący), Żeleński, Statkowski, Berson, Szarlitt, zaś dla poszczególnych sekcji wybrano gospodarzami pp.: Bersona, Głowackiego i paru innych.

Charakterystyczną cechą Zjazdu było to, że najbardziej wartościowe referaty, najważniejsze rezolucje pochodziły od osób nie mających z komitetem urządzającym nic wspólnego, a nawet w pewien sposób przezeń bojkotowanych. Najlepszymi rezultatami pochlubić się mogła sekcja spraw zawodowych, rażąco ignorowana przez inicjatorów Zjazdu, co uważamy zresztą za naturalne, bo jakimże cudem „prawnicy“ np. mogliby się interesować sprawami zawodu muzycznego. Na szczęście referatów w tych kwestjach podjęli się ludzie energiczni i kompetentni i ich zabiegom i staraniom można zawdzięczać częściowe powodzenie i znaczenie Zjazdu. Uchwalono szereg rezolucji, projektujących „organizację spółki wydawniczej kompozytorów polskich i ewentualnie połączonej z nią ogólnej organizacji muzyków polskich“, „stałe perjodyczne urządzanie koncertów muzyki polskiej, na których byłyby wykonywane dzieła wszystkich kompozytorów polskich, bez względu na styl, szkołę i kierunek“, „wydanie dokładnego katalogu dzieł kompozytorów polskich w 3 językach (polskim, francuskim i niemieckim) oraz „wydanie pracy teoretyczno-muzycznej zawierającej przedewszystkiem dokładne wskazówki co do organizowania, prowadzenia orkiestr i chórów“. Oto tylko najważniejsze wnioski, z których część jest już bliska urzeczywistnienia dzięki wydatnym usiłowaniom Ludomira Michała Rogowskiego (z Wilna).



Z innych oddziałów najbardziej ubogo była reprezentowana nauka muzyki, choć dziwna rzecz, najwięcej miała zwolenników. Referaty pp. Szopskiego, Sołtysa, Rosenzweiga były jedyną atrakcją, poza którą bezkarnie popisywał się dyletantyzm lub intryga. Tem ostatniem mianem należy określić niesmaczne wystąpienie jednego z referentów przeciw zasłużonemu dr. Chybińskiemu na zjeździe nieobecnemu.

Rezolucje powzięte były w większej części nie konkretne, poprostu życzenia, że dobrze byłoby tak i tak, ale niewiadomo kto i jak je spełni. Naprzykład: „uznanie potrzeby podręcznika do nauki harmonji stojącego na wysokości potrzeb czasu" lub „...podręcznika do nauki historji muzyki..."—szkoda jednak, że nie życzono sobie również podręczników polskich do kontrapunktu, kompozycji i instrumentacji, stojących także na wysokości potrzeb czasu.

W sprawie ujednostajnienia nomenklatury teoretyczno-muzycznej, wybrano komisję złożoną z pp.: Fuhrmana, Niewiadomskiego, Sołtysa, a z zaproszeniem Sekcji naukowej przy Warsz. Tow. muz. do współudziału w tej pracy.

Myśli i intencje bardzo ładne, ale wykonanie spoczywa w rękach ludzi wprawdzie wykształconych, a jednak protegujących dla celów osobistych rozmaitych ingnorantów i amatorów, którzy, zajmując bezprawnie miejsca należące się fachowym muzykom, powodują ogólne obniżenie poziomu artystycznego. Nie od dziś znany jest fakt, że koncertanci, zjeżdżający do Lwowa na występy, starają się pozyskać względy i protekcję jednego z krytyków muzycznych, ponieważ ten reprezentuję klikę bezmyślnie go naśladującą. Otóż ta klika (o ironjo!) najgoręcej popierała rezolucję, opiewającą życzenie, „ażeby na sprawozdawców muzycznych powoływane były osoby, posiadające potrzebne wykształcenie fachowe". Bo kto popiera, ten oczywista ma czyste sumienie, a że gdzieś, kiedyś „przypadkiem" się napisało o „sonacie orkiestralnej" lub „symfonji fortepjanowej", o tem się dyskretnie nie mówi!

Przygnębiające wrażenie wywarło ostatnie plenarne posiedzenie zjazdu. Nieudolność, czy też zła wola przewodniczącego, spowodowała wielkie wzburzenie wśród obecnych. Dowodem wielkiej niekompetencji przewodnictwa jest choćby ten fakt, że aklamację poddano głosowaniu i uchwalono bez uwzględnienia wielu protestujących!!, lub z zasady nie udzielano głosu tym, którzy do kliki nie należeli.

Szczytem wszystkiego była opozycja prezydjum przeciw wnioskowi p. Dantego Baranowskiego „żądającemu powoływania do wszelkich instytucji muzycznych, orkiestr i t. p. jedynie sił polskich". Przewodniczący zarządza głosowanie:

— Kto jest za tym szowinistycznym! (sic) wnioskiem?

Większa część zebranych podnosi ręce do góry.

— A właściwie – poprawia się szybko przewodniczący – kto jest przeciw?... Stwierdzam, że wniosek upadł!

Rozumie się, takie postępowanie wywołało oburzenie, i bierne dotychczas audytorjum, złożone przeważnie z nauczycielek muzyki, zaoponowało żywo, i wniosek przeszedł, wprawdzie nie przez „aklamację", ale taką samą większością głosów.

Zjazd muzyków polskich udowodnił przedewszystkiem potrzebę jaknajrychlejszej sanacji stosunków lwowskich, gdyż szkodliwość tychże nie ogranicza się na Lwowie, ale wywiera jaknajzgubniejszy wpływ na kulturę muzyczną całego kraju. Jakież bowiem dobre owoce wydałby zjazd, gdyby nie obecność kilku wybitnych muzyków, którzy do nas przyjechali z jaknajlepszą inicjatywą i zamiarami i część ich zaledwie zdołali wśród tych mętów szczęśliwie przeprowadzić. Tym wyrażamy pełne uznanie za poświęcenie i pracę w takich warunkach. Miejmy jednak nadzieję, że zastępy takich ludzi wzrosną, i przyszły Zjazd przyniesie nam więcej radości, niż goryczy.

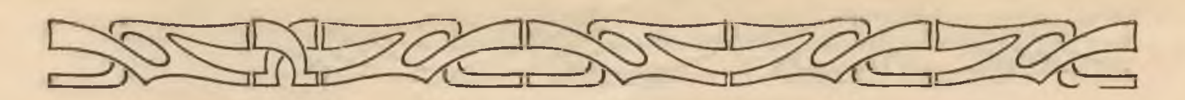
St. W.

Lwów, w listopadzie 1910.

Z polskiej literatury historyczno-muzycznej.

Dr. Zdzisław Jachimecki: Józef Haydn, 1732 — 1809. Kraków, 1910. Odbito w drukarni „Czasu". Odbitka „Przeglądu polskiego". Nakładem autora. 8[0], str. 90.

Literatury muzyczne Francji, Anglji i Niemiec posiadają działy poświęcone popularyzowaniu sztuki wielkich mistrzów w formie szeregu monografji, przeznaczonych dla muzykalnej publiczności, napisanych zaś przez pisarzy fachowych lub też wybitniejszych literatów i estetyków. Również Czesi i Włosi nie pragną pozostać w tyle i wzbogacają ojczystą literaturę muzyczną mniej lub więcej cennemi pracami. Pod tym względem stoimy za tymi narodami bardzo daleko w tyle. Rzec można bez przesady, że ruch w tym kierunku rozpoczął u nas dr. Zdzisław Jachimecki, który napisał dotychczas monografję o Mozarcie i H. Wolfie, zaś wydawcy „Nauki i Sztuki" zapowiedzieli książkę tegoż autora o Ryszardzie Wagnerze, o którym u nas pisał dotychczas hr. Leon Piniński. Rok Chopinowski wydał książkę H. Opieńskiego o Chopinie, nie licząc mnóstwa broszurek napisanych przez przygodnych amatorów i okolicznościowo-gorliwych piewców chwały mistrza, którzy też chcieli coś o Chopinie napisać. Tymczasem możemy z prawdziwą przyjemnością powitać sympatyczną pracę d-ra Jachimeckiego o Haydnie, sympatyczną, gdyż pozwalającą nam zapomnieć o niektórych niedostatkach pierwszej jego pra-



cy popularyzacyjnej, t. j. o Mozarcie. I styl pisarski, i sposób opracowania, i układ całej książki są tego rodzaju, że pozwalają nam rokować najlepsze nadzieje co do pracy dr. Jachimeckiego o Wagnerze, zwłaszcza że właśnie Wagner należy do tematów, które autorowi są sympatyczne. Niewątpliwie odpowiemy intentencjom jego, jeśli przypuścimy, że monografja Brucknera, napisana przez niego, przyczyni się do propagandy dzieł wielkiego mistrza symfonji, granego rzadko *nawet* przez Filharmonję warszawską.

W I rozdziale kreśli autor w sposób bardzo barwny i miejscami nawet dowcipny życie Haydna, podając na wstępie literaturę haydnowską. Przytem często rzuca autor światło na ówczesne stosunki muzyczne i na społeczne stanowisko muzyka w XVIII wieku (przed Beethovenem). Zatrzymuję się na chwilę przy maleńkim szczególe podrzędnego zresztą znaczenia: Haydnowi nie zarzucano wyłącznie owej „Tändelei" (właściwej także Mozartowi), owszem zwracano uwagę na wyższy jeszcze stopień „Tändelei": na „Schalkhaftigkeit", której typowym okazem, jak sam autor zaznacza, jest „Abschiedssinfonie". Kto miał sposobność słyszeć ją pod dyrekcją Weingartnera, ten nie wątpił o tem, że „papa Haydn" jest „ein Schalk" (wyraz trudny do przetłumaczenia, może „żartowniś").

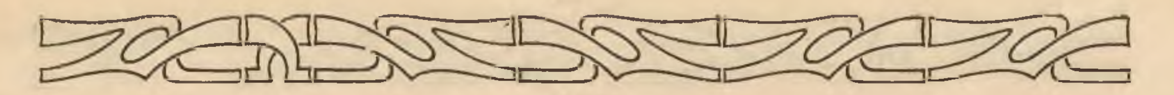
W II rozdziale daje autor swe poglądy na opery Haydna. Jakkolwiek ta część zajmuje sporo miejsca, to jednak — sądzę — sama treść libret operowych dzięki swej charakterystycznej typowości może być niejako ułatwieniem zrozumienia ducha muzyki operowej Haydna. Najwięcej miejsca poświęca autor świetnej operze Haydna „Lo Speziale", którą poznaliśmy i nauczyliśmy się wysoko cenić na przeszłorocznym kongresie muzycznym w Wiedniu pod dyr. Weingartnera. Autor, znając komiczne opery Mozarta, czyni wiele trafnych porównań. Z jednem tylko nie mogę się pogodzić, t. j. ze zdaniem jakoby „Buffo Haydna nie wkraczało w sferę karykatury, muzyka zaś nie miała rysów parodystycznych". Owszem—dwie lub trzy sceny przed finałem są w swej awanturniczej parodji jakby z „Cyrulika sewilskiego" wyjęte. Rzecz inna, że niema *przesady* w karykaturze i *szarży* w buffonadach. Oczywiście w porównaniu z operami po Haydnie cechy te nie są zbyt plastycznie przedstawione, ale objektywnie one istnieją. Od wachmistrza z „La serva padrona" do buffa z „Lo speziale" jest postęp wielki. Jest to jednak drobnostka. Czy przypadkiem praca d-ra Wendschuh o operach Haydna nie byłaby pożyteczną dla autora? Nie znam jej, tylko—zapytuję. Zastrzegam się, iż nie są to zarzuty; w dziele bowiem tego rodzaju wszelkie przeładowanie naukowym materjałem jest nie na miejscu. Również nie poczytuję za omyłkę sąd następujący: „Jakże często niepokoi nas rozwlekłość w dziełach Beethovena; w Wagnerze i Brucknerze tolerujemy ją, znajdując wynagrodzenie w innych kierunkach; ale w ultragermańskim Regerze staje się plagą nie do zniesienia", Jest to pogląd osobisty. Co do mnie, to „himmlische Längen" Beethovena są mi bardziej znośne niż w symfonjach (niektórych) Brucknera, a nawet Mahlera, umiejącego daleko lepiej opanować formę długiej symfonji, którą stworzył właśnie Bruckner. U Schuberta dłużyzny są w istocie nieraz niepokojące (nawet w symfonji C-dur). Natomiast u Regera rozwlekłość należy do rzadkości: nie można jednak powiedzieć, że ich nie ma (np. Prolog zu einer Tragoedie i koncert skrzypcowy). Są to uwagi uczynione tylko „na marginesie" tego sprawozdania.

(*Dok. nast.*). *Dr. Ad. Chybiński.*

O rozwoju gimnastyki rytmicznej Dalcroze'a.

W połowie października r. b. słynny pedagog, Dalcroze, przeniósł swój instytut muzyki i gimnastyki rytmicznej z Genewy do Drezna—Hellerau. Na zmianę locum wpłynęło wielkie uznanie dla metody Dalcroze'a ze strony Niemców *). W ciągu bowiem ostatnich kilku lat zrozumiano doniosłość znaczenia, jakie wywiera nauka gimnastyki rytmicznej zwłaszcza wśród pokoleń młodszych i zaprowadzono ją jako przedmiot obowiązkowy w konserwatorjach w Kolonji, Mannheimie i Wiedniu; w Dreznie i Berlińskiej Hochschuli, nie licząc wielu innych uczelni muzycznych, otwarte będą specjalne klasy w bieżącym roku szkolnym. W Mannheimie i Sztut-

*) Znakomitemu pedagogowi proponowano osiedlenie się w Berlinie, wybór jednak padł na stolicę Saksonji.



gardzie personel operowy i baletowy obowiązany jest przejść kurs gimnastyki rytmicznej. Szkoły ogólnokształcące, ochronki i zakłady wychowawcze, przyznając rację bytu metodzie Dalcroze'a, noszą się z poważnymi zamiarami zastosowania jej w jak najkrótszym czasie.

Uznanie prasy i osób fachowych dla gimnastyki rytmicznej Dalcroze'a oparte jest na przeświadczeniu, że pogłębia nauczanie muzyki i dąży nietyle do wyspecjalizowania w grze na danym instrumencie ile do ogólnego rozwoju muzykalności, czynnika, który, jak stwierdza doświadczenie, tak doniosłą rolę odgrywa w studjach czysto muzycznych i w opanowaniu tego lub innego instrumentu.

Metoda Dalcroze'a nie zawsze była dobrze rozumianą, a propagowana często przez osoby nie posiadające odpowiedniego wykształcenia zawodowego, rozwijała się w niedostatecznym stopniu i z małym stosunkowo rezultatem.

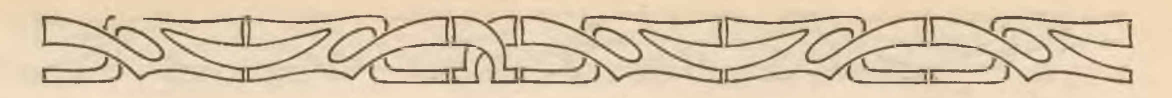
Jednocześnie z rozwojem gimnastyki rytmicznej odczuwa się coraz więcej brak nauczycieli wykwalifikowanych i znających gruntownie ten przedmiot nauki. O wzrastającym popycie na nauczycieli świadczą liczne zapotrzebowania, napływające do instytutu gimnastyki rytmicznej w Dreznie—Hellerau od różnych szkół muzycznych w Niemczech i z innych krajów. Kontygens nauczycieli gimnastyki rytmicznej Dalcroze'a jest obecnie niezbyt liczny, prośby więc petentów nie zawsze mogą być uwzględniane.

W liczbie osób zapoznawających się rokrocznie w celach pedagogicznych pod kierunkiem Dalcroze'a z gimnastyką rytmiczną nie brak i polaków, przytem spotyka ich zawsze chlubne wyróżnienie ze strony Dalcroze'a, jako posiadających wrodzone zdolności do sprawnego wykonywania wszelkiego rodzaju ćwiczeń i łatwość przyswajania sobie metody. Nowy instytut w Dreznie w liczbie kandydatów na nauczycieli gimnastyki rytmicznej liczy i obecnie kilka polek.

Że metoda Dalcroze'a ma przed sobą przyszłość i że prędzej czy później zaklimatyzuje się we wszystkich krajach (a więc i u nas) w to nie można wątpić ani na chwilę. Pożądanem jest więc, aby na nowem polu pracy znaleźli zajęcie i polacy.

Nowy instytut gimnastyki rytmicznej w Dreznie — Hellerau mieścić się będzie od jesieni roku 1911 w specjalnie na ten cel wybudowanym gmachu (w bieżącym roku szkolnym wykłady odbywają się w samym mieście). W celu ułatwienia pobytu osobom przyjeżdżającym na studja, zarząd instytutu założy pensjonaty, z których jeden przeznaczony będzie dla polaków, za pośrednictwem też właścicielki tego pensjonatu można będzie wrazie wyjątkowych zdolności i przy braku środków materjalnych korzystać z ulg przez cały czas trwania nauki niezbędnej dla zdobycia cenzusu nauczycielskiego.

Program wykładów w nowym instytucie gimnastyki rytmicznej obejmuje: 1) Dwuletni kurs dla muzyków fachowych pragnących uzyskać stopień nauczycielski, 2) Kurs t. zw. teatralny dla dyrygientów opery, reżyserów, śpiewaków i tancerzy, 3) Kurs dla dyletantów, dzieci i rodziców dzieci uczęszczających do instytutu. Przedmiotem wykładów jest gimnastyka rytmiczna mająca na celu rozwój poczucia rytmu, zdobycie równowagi ruchów ciała i owładnięcie nawyknień ruchów świadomych i nieświadomych, studja nad połączeniem ruchów ciała z muzyką, 2) ćwiczenie słuchu, solfeggio, nauka gam, rozpoznawanie tonacji, frazowanie, cieniowanie, budowa i łączenie akordów, analiza utworów instrumentalnych i wokalnych, 3 improwizacja, melodyka, ornamentyka, modulacje, harmonizowanie zadanych i własnych melodji, akompanjament. Dla artystów teatralnych kurs uwzględnia przeważnie studja rytmu muzycznego i plastycznego, związek między



ruchem, gestami i postawą a muzyką dramatyczną, rozwój, wytwarzanie i uświadamianie odczuć, studja nad stosunkiem czasu i przestrzeni zastosowane do mimiki i plastyki, oraz wyrazistość tańców w związku z muzyką i poezją.

Wykłady odbywają się pod osobistym kierunkiem Dalcroze'a, a pomagają mu w pracy rutynowani nauczyciele, dawniejsi jego uczniowie.

KORESPONDENCJE.

Wiedeń, w październiku.

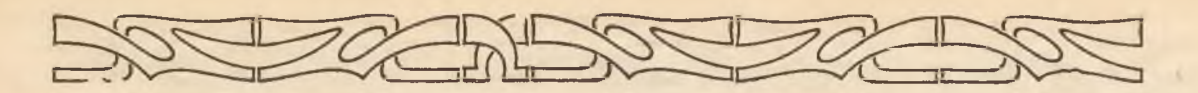
Otwarcie sezonu.

Pomimo tego, iż koncerty „filharmoników" otwierających zazwyczaj „wielki sezon" jeszcze się nie odbywają, ruch muzyczny jest w całej pełni. Spowodowały tę okoliczność dwie opery, które już w początku października wystąpiły z premjerami. Opera cesarska wystawiła niezbyt interesującą błahostkę niemiecko-włoskiego kompozytora Wolfa-Ferrari'ego „Suzannes Geheimniss" utrzymana w stylu mozajkowym (zlepek Mozarta z nowo-włoskim weryzmem) utwór ten, któremu autor dał bardzo słusznie skromny tytuł „Intermezzo" w pierwszej chwili bawi słuchacza, ale już w końcu przekonywa o swej banalności i braku prawdziwego humoru muzycznego. Jakże odmienna jest pod tym względem ostatnio na nowo inscenizowana opera komiczna Lortzinga „Zar und Zimmermann". Wszak to utwór napisany przed siedmdziesięciu pięciu laty, a jednak prawdziwe perły humoru czysto muzycznego rozsiane są w niezmiernej obfitości w całej partytury.

Drugą nowością wielkiej opery była pantomina młodego ale już bardzo głośnego kompozytora, Ericha Korngolda, „Der Schneemann". Gienjalny ten chłopiec, liczący obecnie zaledwie 13 wiosen, jest prawdziwym „dzieckiem szczęścia". Wybitne stanowisko w świecie muzycznem jego ojca, który jest głównym sprawozdawcą muzycznym „Neue freie Presse" czyli następcą Hanslicka, otworzyło młodziutkiemu muzykowi szeroko wrota wszystkich instytucji muzycznych aż do opery cesarskiej, a wybitny talent zjednał mu rozgłos, i, co zatem idzie, stronników oraz przeciwników. Piszę się chętnie do pierwszych, a szczególnie co do „Schneemann'a". Wyciąg fortepjanowy czyli oryginalne dzieło Korngolda (instrumentował je jego nauczyciel, Zemliński) jest przepełniony cudownymi tematami, nawskroś oryginalną, nowoczesną harmonizacją i obfituje w takie bogactwo rytmicznych kombinacji, iż się najzupełniej zapomina o tem, że jest to dzieło 11 letniego chłopca*). Pomimo tego wystawienie „Schneemann'a" należy uważać za przedwczesne chociażby jedynie dlatego, iż twórca tej pantominy nie mógł jeszcze jej sam instrumentować, a oprócz tego jest to utwór obliczony na minjaturową scenę z akompanjamentem fortepjanowym; to też podczas wykonania „Schneemann'a" przedstawiał sobie niejeden małego chłopczyka w ojcowskiem ubraniu.

Wręcz przeciwnych wrażeń doznaliśmy podczas wystawienia bardzo dekoratywnej opery „Quo Vadis" Nougues'a. Wspaniałe dekoracje, przepych w kostjumach, prawie gienjalna reżyserja kierownika „Volks-Oper'y" Simonsa, utwierdziły mnie w przekonaniu, że jakkolwiek co do swej wartości muzycznej bardzo słaba opera ta wymaga jednak większej sceny, znacznie większych chórów oraz lepszych wykonawców. Z tych ostatnich wyróżniłbym p-nę Jerycę odtwórczynią pięknej postaci Ligji, oraz naszego rodaka Nosalewicza (Piotra), którego miękki bas jaskrawo się odznaczał od otoczenia. Sądząc z wymienionych dwuch nowości, sezon operowy będzie dość zajmujący, o ile wszystkie zapowiedziane premjery i wznowienia dojdą do skutku; a obiecano dużo interesujących utworów, mianowicie: w operze cesarskiej „Banadietrich" Zygfryda Wagnera, który od czasu ustąpienia Mahlera z powodu konfliktu między Weingartnerem a rodziną Wagnera nie miał dostępu do opery ces., następnie „Armer Heinrich" Pfitznera, „Messer Adriano" Umberta Giordano, „Aphroditę" Oberleitnera, „Musikant und Prinzessin" Poldini'ego oraz jako *clou* sezonu „Rosenkavalier" Ryszarda Straussa. Ze wznowień, oprócz „Zar'a" Lortzinga, usłyszymy „Benvenuto Cellini" Berlioza i wreszcie pantominę Dohnanyi'ego „Der Schleier der Pierette".

*) „Schneemann" został napisany przed dwoma laty.



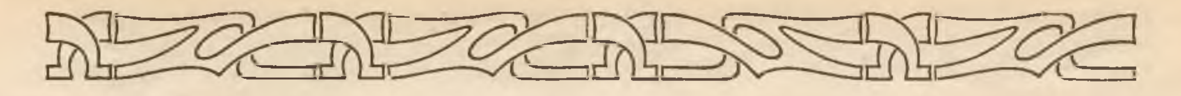
„Volksoper“ przyrzeka wprost kolosalną kampanję operową: zapowiedziała bowiem aż 14 (sic!) nowych oper oraz kilka wznowień! A więc oprócz „robiącej kasę“ „Quo-Vadis“ usłyszymy „Kleidermachen Leute“ Zemlińskiego, „Alpenkönig und Menschenkind“ Leo Blecha, „Erwartung“ monodramat Arnolda Schönberga, następnie „Der Abée Mouret“ Oberleitner'a „Die Kunst zu lieben“ Volbach'a, „Der Rewisor“ opera komiczna Weissa, „Siberia“ Umberto Giordano, „Kassandra“ Gulchi, „Der Arzt wieder Willen“ Gounoda, „Liebe“ Jao Arrono, „Boris Godunow“ Musorgskiego, ze wznowień wymieniamy choćby „Salome“ Straussa.

Tyle o ruchu operowym. Instytucje koncertowe nie zostały w tyle co do zabiegliwości w wyszukaniu interesujących potraw dla smakoszów muzycznych. Nawet „filharmonicy“, znani jako ultra-konserwatyści, dali się porwać ogólnemu, stopniowo zwiększającemu się ożywczemu prądowi nowych kierunków, program ich bowiem tegoroczny zawiera aż (!) *cztery* nowości a mianowicie: 1) *Ricfuera* poemat symfoniczny „Wiosna“, 2) dwa utwory Sinigaglia: uwertura „Le buffe charozette“ oraz Etude-Caprice wreszcie jako *clou*—3-ą symfonję F-dur swego gienialnego kapelmistrza, Weingartnera, który, dodając nawiasem, pomimo kilkakrotnych oficjalnych zaprzeczeń pogłoskom o jego rzekomem porzuceniu stanowiska dyrektora opery z dniem 1-go kwietnia ustępuje miejsca byłemu dyrektorowi opery komicznej w Berlinie, Gregor'emu.

Bardzo interesujący program zapowiada Conzert-verein, który pod mistrzowską batutą Ferdinanda Loewego szybko dąży do szczytu doskonałości artystycznej. A więc przedewszystkiem przyrzekł nam Loewe wykonanie *wszystkich* dziewięciu symfonji Brukknera, którego jest niezrównanym interpretatorem; pozatem na program umieszczono następujące nowości: 1) Uwertura „Polycenete“ Dukasa, 2) Rapsodja „Brigg Fair“ Deliusa, 3) Warjacje na temat francuskiej piosenki dziecinnej Waltera Braunfelsa, 4) Warjacje symfon. Heubergera, 5) „Rondes de Printemps“ Klaudjusza Debussy'ego i wreszcie suitę Dohnanyi'ego. „Tonkünstler—Orschester“ pod dyr. Oskara Nedbala, również energicznie zabiera się do tegorocznej kampanji koncertowej i pod względem programu i doboru solistów w niczem nie ustępuje swemu rywalowi Conzert-Verein'owi chyba tylko pod względem liczby koncertów. Tonkünstlerzy zapowiadają 8 abonamentowych koncertów, Conzert-verein 12, ale w tych ośmiu koncertach zaprodukuje aż *dziesięć* nowych utworów wielkich rozmiarów; a więc przedewszystkiem 1) Poemat symfoniczny Józefa Suka, następnie 2) Poemat symfoniczny „Blanik“ Smetany, 3) Koncert skrzypcowy Kaufmana (Bronisław Huberman jako wykonawca), 4) Symfonję E-dur na wielką orkiestrę Karola Weigla, 5) Intermezzi Goldoniani na orkiestrę smyczkową Enrica Bossi'ego, 6) zapowiedzianą również w Conzert-verein'ie Rapsodję angielską „Brigg Fair“ Deliusa, 7) Uwerturę „Romeo i Julja“ Oberleitnera, 8) Günthera „Vom kranken Kinde“ legenda na sopran i orkiestrę, 9) Symfonja a-mol młodego kompozytora Roberta Konta i jako ostatnią nowość uwerturę fantastyczną Franza Schreckera.

Jak na jeden sezon aż nadto! Jako soliści tych dwu instytucji zaproszeni zostali między innemi Casals, Flech (najnowszy ulubieniec wiedeńskiego świata muzycznego), Marteau, Huberman, Grünfeld, Backhaus, Safonow, Kurzówna oraz niżej podpisany. Niegdyś sławny Tonkünstler-Verein (nie mający nic wspólnego z Tonkünstler-Orschester), liczący w swym gronie wszystkich najwybitniejszych muzyków Wiednia, niegdyś z Brahmsem na czele, po kilkoletniej ospałości zaczyna znów się ożywiać, czemu można szczerze przyklasnąć chociażby ze względu na sympatyczny cel Vereinu: popieranie młodych nieznanych twórców. Co drugi poniedziałek odbywają się w gmachu Frauenklubu zebrania towarzyskie, gdzie są wykonywane wyłącznie nowości. Nieraz już słyszałem tam nader udane próby młodych, dużo obiecujących talentów, które, nie mając sposobności dać się słyszeć z estrady wielkiej sali koncertowej, zazwyczaj tu stawiają pierwsze kroki; biorąc pod uwagę, iż każdy członek tego stowarzyszenia ma prawo zaprodukować swe utwory, oczywista po uprzedniem porozumieniu się z zarządem, i że stałym bywalcem tych wieczorów jest dyrektor zarządzający największego wydawnictwa nutowego w Austrji „Uniwersal Edition“ Dr. Hertzka, zbytecznem byłoby mówić o pożyteczności tej instytucji dla młodych talentów.

Na zakończenie parę słów o pierwszych kilku koncertach. Pominąwszy wielkie sensacyjne koncerty wiedeńskiego Carusa—Leo Slezaka oraz p-ny Destinn z ich nieodłącznemi owacjami bez granic, muszę zanotować powodzenie naszych rodaków: prof. Lalewicza, który wykonał przepiękną choć w ostatniej części (temat fugi) trochę straussowską sonatę c-mol Szymanowskiego, za co mu się należą szczere dzięki, oraz p-ny Janiny Lada, uczennicy Leszetycke'go, która szczególnie wykonaniem kilku utwo-



rów Chopina—wykazała miarę artystyczną, śpiewny, doniosły ton, jak również perlistą, ślicznie brzmiącą technikę, to też doznała bardzo sympatycznego przyjęcia ze strony licznie zebranej publiczności. Muszę też zanotować wielkie a zasłużone powodzenie znanego i lubianego tutaj śpiewaka Ernesta Pozsonyi'ego, który swoją kunsztowną, szlachetną interpretacją pieśni Schumanna, Brahmsa i Hugona Wolfa dał wespół z idealnie mu wtórującą małżonką znaną tu pjanistką, Mimi Pozsonyi, wieczór szczerych wrażeń artystycznych. *Juljusz Wolfson.*

Piotrków.

Dnia 22 z. m. odbył się u nas koncert na rzecz kolonji letnich, urządzony przez oddział Tow. Kultury Polskiej. Przyzwyczajeni jesteśmy do tego, że koncerty, urządzane przez Tow. Kultury, stoją na wysokim artystycznym poziomie; i obecny koncert nie zawiódł naszych oczekiwań. Największą atrakcją koncertu był udział naszego znakomitego skrzypka, Stanisława Barcewicza. Wielki artysta odegrał z brawurą i siłą interesujący koncert d-mol Wieniawskiego, Nad Dunajem i tańce Słowaków Wörmsera, dzieło pełne poezji i wdzięku, w którem artysta uwydatnił wszystkie zalety swojego, bogatego w barwy, aksamitnego tonu, Méditation z op. „Thais", czarującą Canzonettę Czajkowskiego, Zephyr i czardasza Hubay'a. Nad program dodał dyr. Barcewicz mazurka Wieniawskiego, Valse Bluette w transkrypcji Auera i Romance Andalouse Sarasatego. Publiczność, oczarowana wykwintną grą naszego króla skrzypków, obdarzała go niemilknącymi oklaskami. Oprócz Stanisława Barcewicza usłyszeliśmy sympatyczną pjanistkę p-nę Nowacką, która szczególnie w Scherzu b-mol Chopina wykazała dużą inteligiencję artystyczną, oraz miękki, pieszczotliwy ton. Akompanjament mniej dobrze się powiódł młodej artystce, co da się wytłumaczyć brakiem odpowiedniej rutyny.

B.

Przegląd czasopism.

= W prasie polskiej ostatnio ukazały się następujące artykuły z zakresu muzyki:

Dr. Z. Jachimecki: Chopin (Bibljoteka warszawska, październik).

Dr. A. Chybiński: M. Karłowicz (Widnokręgi, zeszyt 11—13).

Chopin: Listy do Tytusa Wojciechowskiego (Lamus, zeszyt 6).

Dr. A. Chybiński: Etnografja muzyczna na kongresie muzycznym w Wiedniu (Lud, zyszyt II, tom XVI).

= Wychodzące w Pradze rok III czeskie czasopismo muzyczne *Hudebni Revue* (Redaktorowie: profesorowie konserwatorjum Stocker i Hoffmeister, wydawca: sekcja muzyczna Umeleckiej Besedy) ze względu na swój poważny charakter i szlachetne tendencje zasługuje na szczególniejszą uwagę i pochwałę. Nawet sam zewnętrzny wygląd pisma czyni je bardzo sympatycznem. Współpracownikami „*Hudebni Revue*" są wybitniejsi muzycy czescy, a staranny dobór prac świadczy, że kierunek pisma spoczywa w rękach doświadczonych specjalistów.

Na treść tegorocznych zeszytów „Hudebni Revue" złożyły się prace: zeszyt I K. Hoffmeistera: „Kompozycje fortepjanowe Józefa Suka", Jar. Kriczki: „Ideały" Rudolfa Krala, W. Prohazki: W. Prokop i jego opera komiczna „Otazka", Dr. Cainera: „Jessika" Foerstera, dr. Zubatego: „Moje wspomnienia o Antonim Dworzaku", Kampera: „Ludwik kawaler z Rittersbergu", dr. Hniliczki: „Kde domów mój". Zeszyt II. Otakar Hostynsky (wspomnienie pośmiertne). Hoffmeister: „Fr. Chopin", Doleżil: „Stowarzyszenie chóralne nauczycieli morawskich", Kożuszniczek: „Mieczysław Karłowicz", Kamper: „Jan Dlabacz", Zielecki: „Benedetto Marcello" i jego „Il teatro alla moda". Zeszyt III: Vesely: „O. Hostinsky w historji muzyki czeskiej", Löwenbach: „Ostatnia książka Hostinskiego", Foerster: „Wagner, Nietzsche i Bizet", dr. Silhan: „Ryszard Strauss jako twórca dramatu muzycznego", Hoffmeister: „Hugo Wolff", Kriczka: „Letopiś R. Korsakowa". Zeszyt IV. Doleżil: „50 lecie Besedy w Brnie", Hoffmeister: „La Tempête V. Novaka", Kamper: „Wacław Tomaszek", dr. Hniliczka: „Kompozycje Tomaszka", Kriczka: „O fenomenalnym talencie kompozytorskim". Zeszyt V. Doleżil: „Wspomnienie o Krzyżkowskim", Löwenbach: „Krzyżkowski w Pradze", Kriczka: „Letopiś R. Korsakowa", Hoffmeister: „Karol Goldmark", Nebuska: „La Tempête V. Novaka", Doleżil: „Nowa teorja o

narodowości w muzyce", Kamper „Dzieła pośmiertne Tomaszka". Zeszyt VI. Szourek: „Listy Dworzaka do d ra Kozanka", Posplsil: „O granicach w muzyce", Hoffmeister: „R. Schumann", H. Opieński „O Fr. Chopinie", Marak: „Ferdynand Dawid", Hoffmeister: „Teodor Leszetycki". Zeszyt VII. Szourek: „Dalszy ciąg listów Dworzaka, Kamper: „Pierwsze czeskie przedstawienie opery, „Uprowadzenie z Seraju", Vach: „Reforma stowarzyszeń chóralnych", Zielecki: „Studja o śpiewie i śpiewakach", Fiala: „Gustaw Charpentier", Stepan: „O artykule R. Louisa: Deutsche Musik der Gegenwart".

Zeszyt 8. Władysław Dolansky (nekrolog), Stecker: „Fr. Skuhersky", Szourek: „Listy Dworzaka do dra Kozanka" (dokończenie), Nebuska: „Gustaw Mahler", Stepan: „Bohemica w słowniku muzycznym Riemanna", Ritter: VIII symfonja Mahlera, Strnad: „Muzyka chińska". W tymże zeszycie zamieszcza dr. Chybiński sprawozdanie z francuskiego festivalu w Monachjum.

Oprócz tego każdy zeszyt zawiera: kronikę bieżącą, oceny dzieł muzycznych, przegląd czasopism, krytyki koncertów i przedstawień operowych, korespondencje i sprawozdania z ruchu muz. we wszystkich ogniskach życia muzycznego etc. etc.

Do każdego zeszytu dołączane są 3—4 ilustracje (przeważnie portrety muzyków, rękopisy etc.)

= *W Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft* w zeszycie 10/11 zamieszczone są krytyki dwuch książek polskich: H. Opieńskiego: „Fr. Chopin" i Al. Polińskiego: „Dzieje muzyki polskiej". Ocena wyszła z pod pióra d-ra Chybińskiego.

= *Z czasopism rosyjskich* poświęconych w całości lub częściowo muzyce, naczelne miejsce zajmuje „Russkaja muzykalnaja gazieta", pod redakcją Mikołaja Findeizena. Wydawnictwo to liczy już 17 rok istnienia; świadczy to najlepiej o jego kierunku i wartości. Główną zaletą „Russkoj muzykalnoj gaziety" jest skrzętne notowanie rozwoju muzyki słowiańskiej wogóle a rosyjskiej w szczególności; nie nazywa się to jednak, żeby i o wszechświatowem życiu muzycznem czytelnicy byli mniej źródłowo informowani. Oddając każdemu należne uznanie, „Russkaja Muz. Gaz.", idąc z biegiem czasu, pilnie śledzi za współczesnym kierunkiem w muzyce i podkreśla swój sąd objektywnie. Ocena dzieł muzycznych i książek, sprawozdania z koncertów na prowincji, zwłaszcza zaś krytyki koncertów i widowisk operowych w obydwu stolicach państwa — prowadzone są przez osoby fachowe (na wyróżnienie zasługują krytyki p. Prokofjewa z Moskwy). Artykuły „R. M. G." zamieszcza zawsze interesujące i aktualne. W tegorocznych zeszytach z większych prac drukowano: Rebikowa: „Orfeusz i Bachantki", W-wa: „Feliks Mottl", M. Findeizen: „Wspomnienie o Smoleńskim", St. Smoleńskij: „Wykłady z historji rosyjskiej kościelnej sztuki wokalnej", Schuré: „Matylda Wesendonck i jej rola w życiu R. Wagnera", Prokofjew: „Muzyka prawdziwej emocji", Prokofjew: „Piewca intymnych uczuć (S. Rachmaninow)", K. Wolfram: „R. Strauss i Maks Reger jako przedstawiciele współczesnego modernizmu w muzyce niemieckiej", Preobrażenskij: „Dysertacja niemiecka o starorosyjskim śpiewie kościelnym", Otto von Tiedebel: „Szkoła gry skrzypcowej i jej znaczenie dla skrzypka-odtwórcy, kompozytora i pedagoga", Tiedebel: „Symfonja na Wołdze", Lebiediew: „O rozwoju smaku muzycznego wśród ludu", „Niewydane listy A. Rubinsteina". E. P.: „Kakofonja jako przedmiot zabawy". Specjalny numer poświęciła Redakcja Chopinowi.

Nowości wydawnicze.

= *Mario Tarenghi.* Impressions et Sentiments pour piano.

10 łatwych utworów na fortepjan, odznaczających się ładną, pełną niewymuszonego wdzięku melodyjnością. Zbiór ze względu na wartość artystyczną oraz zalety natury pedagogicznej zasługuje na uwagę pp. nauczycieli gry fortepjanowej.

= *M. Enrico Bossi.* Album pour la Jeunesse (na fortepjan).

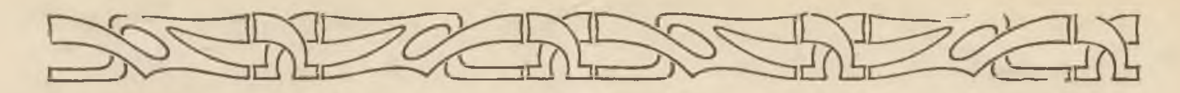
Zeszyt zawiera utwory również bardzo ładne i w zupełności odpowiadające przeznaczeniu. Od poprzedniego (Tarenghi) różni się mniejszą dozą polotu młodzieńczego i świeżości w opracowaniu harmonicznem.

= *Antoni Biernacki.* Marsz ceremonjalny na fortepjan.

Melodja dziwaczna, forma nie celuje doskonałością. Sytuację ratuje dość zręczna harmonizacja.

= *Vincent Kruziński.* Prière pendant l'Orage, Composition de Salon pour piano.

Banalność muzyki, zawartej w tej „Composition de Salon", w zupełności odpowiada tytułowi. *T. Cz.*



KONCERTY.

Z Filharmonji: koncerty. Poranek sekcji muzyki zbiorowej (Sala Towarz. Wioślarskiego).

§ Niezwykle zajmujący program pierwszego abonamentowego koncertu symfonicznego G. Fitelberga (28/X) zawierał dwie nowości. Pierwsza z nich „Uwertura tragiczna" Brahmsa zasadniczo nie różni się niczem od innych dzieł tego mistrza: harmonje, unikające jaskrawości, mistrzowska polifonja, umiarkowanie w stosowaniu barw orkiestrowych, oraz głębokie uczucie, które płynie przeważnie spokojną falą, rzadko kiedy zdobywając się na silniejsze wybuchy — są głównemi cechami tego utworu.

Drugą nowością był „Anhelli", poemat symfoniczny Ludomira Różyckiego.

Trudno sprzeczać się o to, czy Różycki za pomocą muzyki dobrze ilustruje treść utworu Słowackiego tej samej nazwy, który był dla niego źródłem natchnienia, gdyż to jest kwestja indywidualnego odczuwania; oprócz tego, sądzę, prawdziwy poemat symfoniczny powinien być oceniany przedewszystkiem jako muzyka absolutna. Otóż „Anhelli", rozpatrywany z tego punktu widzenia, jest bezsprzecznie dziełem bardzo wielkiej wartości. Pod względem technicznym odznacza się wielką jasnością struktury (co zawdzięcza głównie ogromnej plastyczności tematów i różnorodności pod względem charakteru), pięknemi i niepospolitemi harmonjami, stylowem opracowaniem tematycznem i doprowadzoną do perfekcji instrumentacją.

Artystyczna wartość utworu polega głównie na podporządkowaniu techniki kompozytorskiej wyższym celom muzyka — poety. W rzeczy samej w „Anhellim" nie spotkamy nic takiego, co byłoby obliczone na tani efekt; całe bogactwo polifonji, harmonji i instrumentacji służy autorowi jedynie do szczerego i po mistrzowsku obmyślanego wypowiedzenia głęboko odczutych wrażeń. Szczerość zaś i łatwość wypowiadania się jest najważniejszą i najbardziej ujmującą cechą młodego kompozytora. Jako całość, zrobił „Anhelli" niezatarte wrażenie, pełnym szarpiącego bólu nastrojem (świetnie wyzyskany temat drugi i prawie wszystkie ustępy z niego rozwinięte), bezgranicznym smutkiem (1-szy temat i ostatni) i przejmującą rzewnością (cudny temat a-mol).

Mamy nadzieję, że Anhelli powtórzony będzie na następnych audycjach symfonicznych, co niewątpliwie przyczyni się do lepszego zrozumienia dzieła.

Bardzo starannie przygotowanemu wykonaniu powyższych utworów, oraz „Don Juana" R. Straussa, można zarzucić tylko dotkliwie odczuwany brak arfy (w „Anhellim" i „Don Juanie"). Na mniejsze uznanie zasługuje wykonanie „Eroiki" Beethovena, tym razem (wyjątkowo) nie zupełnie zadowalające.

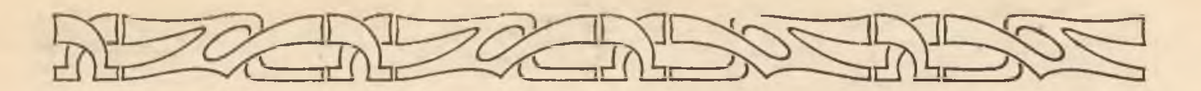
§ Oziminski ostatnim występem w charakterze kapelmistrza na koncercie t. zw. „nastrojowym" (2 XI) dowiódł, że stale i z powodzeniem dąży ku szczytom doskonałości tej trudnej sztuki. Prowadzona przez niego orkiestra wykonała bez zarzutu „Śmierć i wyzwolenie" Straussa. Młody dyrygient sumiennie przyswoił sobie bardzo złożoną i nie łatwą do opanowania partyturę tego dzieła, z zupełną też swobodą i dokładnością wprowadzał pojedyncze instrumenty, tematy uwydatniał doskonale, każdemu szczegółowi bogatej instrumentacji nadawał odpowiednią ekspresję, nie zapominając jednocześnie o całości.

Wykonanie pozostałych numerów orkiestrowych pokaźnego rozmiarami i pięknego programu znajdowało się również na wysokości zadania. Solo skrzypcowe „Śmierci i wyzwolenia", oraz „Danse macabre" Saint-Saensa wykonał artystycznie p. Holzmann.

P. Glas-Hertzowa wypowiedziała z przejęciem „Prolog poetycki" J. Guranowskiego i wyjątki z „Dziadów" Mickiewicza.

§ Dnia 5 b. m. wystąpił w Filharmonji z własnym koncertem Paweł Kochański. Nie będę się rozpisywał o licznych i niepospolitych zaletach gry doskonale znanego u nas artysty, zaznaczę tylko, że sumę ich powiększyło panowanie nad bujnym temperamentem. Piękny koncert skrzypcowy Brahmsa wykonał p. Kochański spokojnie i z uczuciem; to samo da się powiedzieć o interpretacji koncertu Chr. Sindinga norwegczyka (nie szweda) i „Romansie" d'Ambrosia. Kochański dał folgę temperamentowi dopiero w świetnie oddanej „Tarantelli" Sarasatego i „Gitarze" Lalo (akompanjament fortepjanowy: p. Połtawski). Koncert Sindinga odznacza się bardzo śpiewnie traktowaną partją skrzypcową i brakiem bezmyślnej popisowości na rzecz wituozerji. Instrumentacja skromna, lecz zajmująca. Orkiestra pod dyr. Fitelberga oprócz towarzyszenia soliście doskonale odtworzyła uwerturę do „Don Juana" Mozarta. *T. Cz.*

§ Ze szczególnem uznaniem należy podkreślić zainicjowanie przez dyr. Fitelberga niedzielnych koncertów popularnych o nawskroś poważnym charakterze. Cel tych



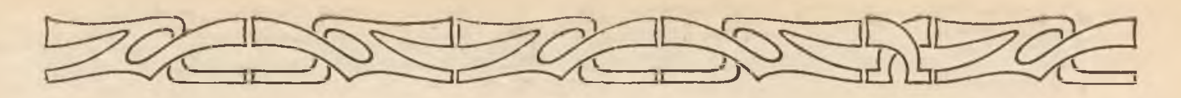
koncertów: za małą stosunkowo cenę i w porze dla wszystkich najdogodniejszej dostarczyć godziwej rozrywki duchowej i zapoznać najszersze warstwy z perłami literatury symfonicznej uwieńczy napewno powodzenie. W myśl zapowiedzi koncerty niedzielne obejmą cykl symfonji Beethovena następnie cykl poematów symfonicznych Liszta. Żałować tylko należy, że nie uwzględniono symfonji Brucknera, herosa muzyki symfonicznej u nas niedostatecznie a właściwie mało znanego i cenionego. Cykl symfonji genjalnego neoromantyka tymbardziej zasługiwałby na uwzględnienie, iż na programach koncertowych nazwisko Brucknera spotykamy w bardzo dużych odstępach czasu.

Drugi z kolei koncert popołudniowy rozpoczął cykl symfonji Beethovena. Pragnąc ułatwić zrozumienie odtwarzanych arcydzieł wielkiego klasyka, dyrekcja W. O. S. postanowiła wykonanie każdej symfonji poprzedzić pogadanką p. Gużewskiego. Pomysłowi należy przyklasnąć; odda on niewątpliwie bywalcom koncertowym duże usługi. Co do konferencji p. Gużewskiego (prelegent mówił o powstaniu symfonji, o humorze w muzyce, o formie wielkiej i analizował będącą na programie symfonję I Beethovena) to wyrażając słowa pochwały trudno nie zrobić pewnych zastrzeżeń. Primo: nie od rzeczy byłoby poinformować audytorjum, że myśl poboczna w formie wielkiej nie zawsze występuje w tonacji dominanty, tymbardziej że od zasady tej — co jest zresztą rzeczą powszechnie wiadomą — mistrz robił częste odstępstwa, secundo: jeżeli wysłuchanie symfonji ułatwi znajomość struktury pierwszej części symfonji, to w tym samym celu wartoby poinformować i o pozostałych częściach analizowanego utworu.

§ Kult Griega wzrasta w ciągłem *crescendo.* Twórca Peer Gynta ma swoich wielbicieli, którzy (zwłaszcza zakochani i zawiedzeni płci obojga) zawsze stawiają się *in gremio* w sali koncertowej, ile razy z estrady mają popłynąć dźwięki „Śmierci Azy", „Tańca Anitry", lub „Pieśni Solveigi". Westchnieniom i zachwytom niema wtedy końca... Tak było właśnie na wieczorze 29/X, poświęconym wyłącznie kompozytorowi skandynawskiemu. Wykonawcy programu: W. O. S. pod dyrekcją Ozimińskiego, panie: Wróblewska i Pilawa zbierali sute i zupełnie zasłużone oklaski, szczególniejszy aplauz przypadł w udziale p. Wróblewskiej za artystyczną interpretację pieśni. *R. Ch.*

§ Na 3 im popołudniowym koncercie niedzielnym (6/XI) wystąpiła para solistów: młoda pjanistka p. Natalja Szwejs i dobry znajomy p. Józef Oziminski. P. Szwejs wykonała dwie części koncertu e mol Chopina (II i III), bez wyrazu, a nawet trochę chwiejnie pod względem rytmiki (to ostatnie należy przypisać tremie). Dobrze rozwinięta technika, oraz poprawne traktowanie niektórych ustępów pozwalają przypuszczać, że utwory innych kompozytorów, bardziej odpowiadające rodzajowi gry p. Szwejs, byłyby lepiej interpretowane. Drugi solista koncertu, p. Ozimiński, ślicznie „wyśpiewał" (z tow. orkiestry) „Pieśń turniejową" Wagnera. Orkiestra pod dyr. Fitelberga odtworzyła drugą symfonję Beethovena, uwerturę „Leonora nr. 3", „Pawła i Gawła" Wallek-Walewskiego i „Polonję" Wagnera bez zarzutu. Wykonanie symfonji Beethovena, podobnie jak na ostatnim koncercie popołudniowym poprzedziła konferencja p. Adolfa Gużewskiego. Słuchając prelegenta, zachodzi pytanie: dla kogo pogadanki te właściwie są przeznaczone. Jeżeli dla osób, nie posiadających nawet elementarnych wiadomości z dziedziny muzyki, to chybiają celu, bo podane w formie nawet najbardziej uprzystępnionej pozostaną niezrozumiane. Poważne usługi mogłyby oddać jedynie melomanom, pragnącym zdobyć gruntowniejsze pojęcie o muzyce, lub też muzykom specjalistom, nie posiadającym wyższego wykształcenia teoretycznego; tym ostatnim należałoby dać pewną, możliwie wyczerpującą ilość wiadomości o wszystkich formach składających się na całość symfonji. P. Gużewski, analizując 2-gą symfonję, objaśnił bardzo zrozumiale i dość wyczerpująco „wielką formę" pierwszej części, następne jednak traktował zbyt pobieżnie. Mojem zdaniem, o 4-ej części jako formie „ronda" trzeba było coś więcej powiedzieć tym bardziej, że forma ta ma kilka (pięć) odmian, w omawianych przez p. Gużewskiego symfonjach Beethovena spotykanych bardzo często. Dobrze byłoby także zaznaczyć w następnych pogadankach, że *nie wszystkie* Andante Beethovena są podobne pod względem budowy do znajdujących się w 1-ej i 2-ej symfonji. *T. Cz.*

§ Na drugim wielkim koncercie symfonicznym poznaliśmy nowalijkę muzyczną: suitę liryczną p. Wallek-Walewskiego. Nowalijka to niezbyt świeża, przytem hodowana w cieplarni i stąd cierpiąca na anemję. Dostęp do estrady Filh. warsz. ułatwił suicie „Paweł i Gaweł" pierworodne dziecię duchowe p. Walewskiego, dzieło zarówno pod względem inwencji jak i opracowania technicznego o całe niebo przewyższające suitę liryczną. Wprawdzie są i w niej momenty interesujące, przeważają jednak mniej interesujące, graniczące często z banalnością. Słowem ze strony „suity lirycznej" „Paweł i Gaweł", zupeł-



nie zasłużenie dość często umieszczany na programach koncertowych, konkurencji obawiać się nie potrzebuje.

Solistką koncertu była p Kauffman, śpiewaczka o pięknym głosie koloraturowym i znakomitej choć nie doprowadzonej jeszcze do szczytu doskonałości technice; tendencje do popisywania się fermatami na wysokich nutach i niezbyt czysta intonacja to także ujemne strony prymadonny wiedeńskiej.

Z numerów orkiestrowych (uwertura Mozarta do op. „Wesele Figara", warjacje z kwartetu A-dur Beethovena i suita liryczna Walewskiego) wykonanych po wirtuozowsku przez W. O. S. pod dyr. Fitelberga warjacje Beethovena, przyjmowane były entuzjastycznie przez audytorjum. *R. Ch.*

Pierwszy poranek, „Sekcja Muzyki Zbiorowej" poświęciła Chopinowi i to w sposób oryginalny: cały szereg dzieł był wykonany w transkrypcjach. Wielu kompozytorów próbowało „popularyzować" Chopina za pomocą transkrypcji jego dzieł, ale nie wszystkim się to szczęśliwie udawało. Za najlepsze uważam takie, które są w całości podane: naprz. nocturny—Wilhelmiego, Sarasatego, Suita „Chopiniada" Głazunowa i t. p. do najgorszych—pocięte na kawałki (pieśni Ruells'a Viardot).

Z wykonawców programu poranku na pierwszy plan wysunął się chór męzki „Hejnał" pod dyrekcją p Wł. Otto. Sute oklaski zbierał p. Oziminski. Słowo wstępne o Fr. Chopinie a właściwie o marszu żałobnym i etiudzie „rewolucyjnej" wypowiedział p. Frankowski. Podług mnie, stosując się do okoliczności, wypadało poświęcić kilka uwag transkrypcjom Chopina. *St. Sz.*

Sprawozdanie z koncertów: Barcewicza i symfonicznego z udziałem Morsztynówny z braku miejsca odkładamy do następnego numeru. *(Red.).*

Kronika.

= **Jerzy Lalewicz** koncertował ostatnio z dużem powodzeniem w Wiedniu i Berlinie. Na programach koncertów znalazły się utwory polskie, np. sonata fortepjanowa c-mol Szymanowskiego.

= **Ludomir Różycki** obejmuje dział krytyki muzycznej w Kurjerze Lwowskiem.

= **Orkiestrę dętą,** mająca zamiar produkować się na estradach koncertowych zorganizował członek warszawskiej orkiestry symfonicznej, p. Furmański. Komplet orkiestry składa się z 25 wykwalifikowanych muzyków.

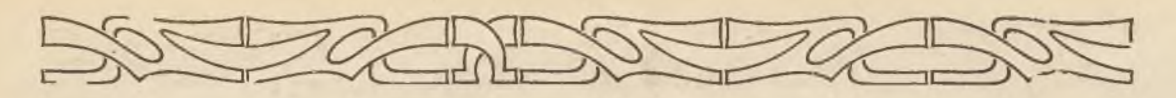
= **Z warsz. Zw. muz.** W dniu 30/X r. b. w gmachu Filhramonji odbyło się zebranie ogólne członków warsz. Zw. muz. Zebranie zagaił p. I. Cielewicz, poczem na przewodniczącego powołano p. L. Bobilewicza, a na sekretarza p. H. Ławcewicza. Sprawozdanie kasowe półroczne, wykazujące 718 rb. przychodu oraz 542 rb. rozchodu, przyjęto. Po długiej dyskusji uchwalono, aby wynajmowanie kompletów orkiestrowych oraz kameralnych przedsiębiorcom prywatnym odbywało się za pośrednictwem Związku. Wynik dokonanych na zebraniu wyborów jest następujący: do Zarządu powołani zostali pp.: I. Cielewicz, Br. Szulc, Ad. Gużewski, B. Erlich, J. Pomeranc, Ar. Kreczmer i M. Pawłowski, zaś do komisji rewizyjnej — pp. Herbek, Z. Singer, Cywiński, Chmielewski, i D. Rozanel.

= **Pamięci Chopina.** W Paryżu na domu (plac Vendome nr. 12), w którym w r. 1849 wyzionął ducha Chopin, umieszczono tablicę pamiątkową.

= **Maurycego Moszkowskiego** mianował rząd francuski kawalerem Legji honorowej (Moszkowski od r. 1897 mieszka w Paryżu).

= **Lwów.** 20 listopada ma się odbyć otwarcie sali koncertowej Tow. muzycznego. Na inauguracyjnym koncercie zostanie odegrany po raz pierwszy prolog symfoniczny Ludomira Różyckiego p. t. „Warszawianka". Mamy nadzieję, że ta nowa sala służyć będzie przedewszystkiem celom sztuki polskiej i że dyr. Sołtys częściej niż dotychczas umieszczać będzie nazwiska polskich twórców na programach koncertowych.

— Wśród ciężkich warunków bytu i rozwoju dla polskiego kapelmistrza, coraz śmielej wybija się młody utalentowany kierownik orkiestry, pan Bronisław Wolfstahl. Od dłuższego czasu ceniony jako dyrygient chóru technickiego, p. Wolfstahl po dwuletniej pracy w teatrze nareszcie przyszedł do słowa. Gdyby p. Wolfstahl miał choć jedną setną część tego poparcia w prasie, jakiem się cieszy każdy obcy dyrygient, dyrekcja teatru lwowskiego nie byłaby zmuszoną sprowadzać obcych dyrygientów, a tem samem nie przyczyniałaby się do stwarzania dysonansów w czysto polskim zespole.



— **Wilno.** Zainicjowane w r. z. koncerty symfoniczne „Filharm. wileńskiej" zaklimatyzowały się już na dobre w starym grodzie Gedymina. Zasługa to i p. L. M. Rogowskiego, stałego kierownika orkiestry. Drugi w sezonie b. koncert odbył się pod dyrekcją p. Adama Wyleżyńskiego, kierownika Lutni wileńskiej, który na koncercie tym wystąpił w charakterze gościa kapelmistrza. Program zawierał między innemi symfonję Dworzaka „Z nowego świata", „Sakuntalę" Goldmarka, „Balladę" Łopuskiej Wyleżyńskiej etc. Koncert miał duże powodzenie, a dzienniki miejscowe nie szczędzą wyrazów uznania pod adresem młodego kapelmistrza. „Goniec" (wileński) pisze: „Spokój i rozwaga, temperament i głęboka kultura muzyczna—oto cechy wysuwające odrazu na czoło nowego kierownika orkiestry Lutni. Najmniej umuzykalniony nawet słuchacz spostrzega, że między młodym kapelmistrzem a orkiestrą istnieje w danej chwili spójnia, że dyrygient nie gubi sie w nieopanowanym materjale, lecz trzyma go pewną i mocną ręką". W koncercie brała udział p. Helena Łopuska Wyleżyńska, która, dodając nawiasem, udaje się w tych dniach na szereg koncertów do Lipska, Berlina i Pragi.

— **W Norymberdze** ma stanąć pomnik Beethovena.

— **Caruso** na mocy nowej umowy zawartej z nowojorską Metropolitan Opera bierze 8 tysięcy marek za jeden występ.

— **Dalcroze** zaszczycony został przez uniwersytet w Genewie tytułem: „Docteur des lettres honoris causa".

— **Max Reger** w sezonie bieżącym zapozna z następującemi nowemi kompozycjami: koncert fortepjanowy, kwartet fortepjanowy, chaconna na skrzypce, sonata na wiolonczelę, sekstet i pieśni.

— **Jubileusze.** Kompozytor norweski Svendsen obchodził 30/9 70 letnią rocznicę urodzin. Karol Klindworth ukończył 80 rok życia, Draesecke 75. Hans Sitt, profesor konserw. w Lipsku obchodził 60 rocznicę urodzin. Saint Saens, ukończył 75 „wiosnę" życia. Karol Goldmark i Robert Radecke święcili 80 letnie jubileusze urodzin.

— **Maxa Regera** fakultet *medyczny* uniwersytetu berlińskiego obdarzył honorowym tytułem doktora. Niedawno tytułu doktora honoris causa udzielił Regerowi uniwersytet lipski (fakultet filozoficzny). Promowanie „współczesnego Bacha" na doktora medycyny odpowiednie sfery tłumaczą tem, że muzyka Regera ma równie „skuteczne" własności lecznice jak medycyna (?).

— **Humperdincka i Cosime Wagner** alma mater berlińska (na ten raz wydział filozoficzny) zaszczyciła również doktorskim tytułem honoris causa.

— **Ryszard Strauss** święcił 21 października uroczysty dzień. Przed 25 laty Hans von Bülow zaprezentował twórcę „Elektry" jako kompozytora dzieł orkiestrowych, wykonywując w Meiningen jego symfonję f-mol.

— **Paul Scheinpflug,** autor granej niedawno w Filharmonji uwertury do komedji Szekspira, dyryguje w sezonie b. koncertami „Akademji muzycznej" w Königsbergu.

— **Paryż.** Publiczność miejscową zapoznano z dwoma dziełami kompozytorów brazylijskich. Albert Nepomuceno dyrygował własną symfonją, skrzypek Chiapitelli (brazylijczyk, wykształcony w Paryżu) odtworzył koncert współrodaka Henryka Oswalda. Obaj kompozytorowie są profesorami konserwatorjum w Rio de Janeiro.

— **Paryż.** Wielka Opera ma zamiar wystawić w sezonie bieżącym wszystkie dramaty Wagnera w zupełnie nowej inscenizacji.

— **Rzym.** Z powodu przypadającego w r. 1912 50 letniego jubileuszu królestwa włoskiego w połączeniu z wystawą włoską projektowany jest w teatrze Constanzie szereg przedstawień operowych, którymi dyrygować mają Toscanini, Mancinelli i Mugnon. Z nowych dzieł wystawione będą: „Francesca" Mancinelliego i „Lafalce" pierwsza opera Catalaniego.

— **Rzym.** Koncertami abonamentowymi w Augusteum dyrygować będą: Bruno Walter, Serafin (Medjolan), Weingartner, Balling, Perosi, R. Strauss, Vitale, Molinari i Reger. W liczbie solistów, zaproszonych do współudziału w koncertach, spotykamy nazwisko Artura Rubinsteina.

— **Berlin.** Przebudowa gmachu nadwornej opery kosztem 854.500 marek już ukończona.

— 1 listopada otwarto w ogrodzie zoologicznym pierwszą niemiecką wystawę teatralną.

— Caruso mianowany został nadwornym śpiewakiem cesarza niemieckiego. Liczba osób zaszczyconych tym tytułem wzrosła wskutek tego do 9.

— Profesorem klasy dyrygientów w berlińskiej Hochschuli mianowano Arno Kleffela

Redaktor i Wydawca **Roman Chojnacki.**

Odbito czcionkami Warszawskiej Drukarni Estetycznej, Wielka 25.